



موقف الفاوون

شاعر كفرنبُل

في كفرنبُل شاعر. وكفرنبُل - كما بات يعرف الجميع - بلدة سورية تتبع مدينة معرة النعمان اشتهرت في الأشهر الأخيرة كأحد أبرز معاقل الثورة السورية. لكن كفرنبُل لم تأخذ هذه الشهرة فقط بسبب عديد شهدائها، بل أيضاً بسبب اللافتات الطريفة التي ترفعها في المظاهرات. وقد كانت اللافتة الأولى التي أثارت انتباه الإعلام تحمل لمسات ماغوية: «يسقط النظام والمعارضة، تسقط الأمة العربية والإسلامية، يسقط مجلس الأمن، يسقط العالم، يسقط كل شيء». ومع توالي اللافتات يكاد المرء يتأكد بأن ثمة شاعراً وراءها، هو من يلقبها للثوار، أو حتى هو من يخططها على القماش بيده نظراً لرداءة الخط المكتوبة به تلك العبارات، ورداءة الخط هذه طالما اشتهر بها الشعراء. كل لافتة تحمل فكرة، جملة ساخرة، عبارة احتجاجية. فإذا أراد «شاعر كفرنبُل» الاحتجاج على عدم التحاق مدينة حلب بالثورة كتب: «حلب لن تقوم حتى لو شربت فياغرا». وإذا أراد الاحتجاج على تصرفات المعارضة السورية كتب لها: «إلى المعارضة السورية: وصلتنا لنصّ البير وقطعت الحبله فينا» (في تضمين لإحدى الأغاني الشهيرة). وإذا أراد الاحتجاج على عنف الجيش في قمع التظاهرات السلمية كتب: «نطالب بدخول العصابات المسلحة لحمايتنا من الجيش». وحين يبأس من جدوى سلمية الثورة يكتب: «سلمية... لعدم توفر السلاح».

في كفرنبُل شاعر. بل وشاعر يشبه هذه الثورة، حيث لا نعرف له اسماً أو وجهاً، تماماً كالثوار المجهولين، يكتب جملته وأفكاره ونكاته المربرة بلا توقيع، يضحكننا ويؤكنا دون أن يسمح لنا بالتصفيق له. بالتأكيد ليس لدى «شاعر كفرنبُل» ديوان مطبوع، بل نكاد نتيقن بأنه أحد هؤلاء المثقفين الفقراء الذين لا يغادرون بلدتهم. مثل هذا الشاعر الخفي والمناضل يجرنا نحن الشعراء أصحاب الأسماء الصريحة.

تقريباً نحن أمام حنظلة جديد. حنظلة الذي مات ناجي العلي ولم يرنا وجهه. حنظلة الذي أدار ظهره لنا وولى وجهه شطر فلسطين. اليوم في سوريا ثمة الكثير من حنظلة، ثمة الكثير ممن لا تعرف الكاميرات وجوههم، لأنهم أداروها هناك... صوب سوريا، صوب الحرية، صوب كفرنبُل.

الفاوون تطفئ شمعها الرابعة

مع هذا العدد تنتم مجلة «الفاوون» سننها الرابعة. وكالعادة تغيب في عطلتها السنوية بشهر آذار، على أن تعاود الصدور في شهر نيسان المقبل.

جرجي
زيدان،
رسم:
عبدالله
أحمد.

ملف الشعر المنتشور الأول





ماهر شرف الدين

لحظة وفاة الدكتاتور حلقة ثامنة

في خطابه ذاك: نظر إلى التابوت الذي أمامه وقال مخاطباً الطاغية الميت: «لماذا لا تتكلم... أنت تسمعي

الآن».

لقد قال شيخو في تلك اللحظة الجملة التي كان سيقولها أي سوري سيقف أمام جثة حافظ الأسد: لماذا أنت لا تتكلم... هل أنت ميت حقاً؟ كانت جملة شيخو تلك أشبه بيد مرتعشة تمزّ الجثة بخوف كي تتأكد من أن صاحبها قد مات. يد تمسك جثة حافظ الأسد من كتفها وتهزّها بخوف وتسال صاحبها: هل أنت ميت بالفعل؟

خلال أيام الحداد تلك زارنا أحد أقرابنا من الشيوعيين وقال لأبي إنه لا يَصِفُ إن حافظ الأسد قد مات. ثم حدّثه عن أن ستالين حين مات بقي قادة الاتحاد السوفياني أياًماً لا يبرؤون على إعلان الوفاة. ثم قال إنه معجب باستالين.

توقف مروان شيخو مجدّداً عن الكلام، وقال الجملة الصادقة الثانية في خطبة النفاق تلك: «لقد تعوّدنا عليك يا سيدي... لقد تعوّدنا عليك أيها الطاغية. لقد تعوّدنا

على الخوف الذي نشرته في البلاد، تعوّدنا على الزنازين وفروع الأمن ونظارات المخابرات السوداء، تعوّدنا على المهتاف بحياتك «إلى الأبد»، لقد تعوّدنا على «الأبد» الذي اتّضح بأنه ينتهي في سنة 2000.

ومن بين هذا الركام من المشاعر الغريبة والمتناقضة برغت نكتة ذكية تجمع موت الأسد الابن وموت الأسد الأب (باسل وحافظ)، تقول بأن حافظ حين مات ودخل جهنم فوجئ بوجود ابنه باسل فيها فقال له مستغرباً: «ع أساس أنت شهيد!» فرّد عليه باسل: «وع أساس أنت للأبد»!

لقد كبير شيء كبير في حياة السوريين تلك الأيام، وبعد مضي بعض الوقت اكتشفوا بأن هذا الذي كسر هو أحد أجزاء التمثال الرمزي لحافظ الأسد في عقولهم. لقد بنتا نسمع الناس - بعدما تأكدت بأن الطاغية قد مات - تنتقد الفساد والظلم بشكل علني، في الباصات والجامعات والسمرات العائلية. لقد بنتا نسمع بشكل صريح أسماء المسؤولين ورجال المخابرات واللصوص الكبار. اكتشف السوريون - بعد ثلاثين سنة من «الأبد» - أن الطفلة بشرّ ويوتون مثلهم بالسرطان.

اكتشفوا أن شة من هو أخيث من حافظ الأسد وأن تكنية السرطان باسم «المرض الخبيث» محقّة.

في تلك السنة وقع بين يديّ كتاب لسارتر اسمه «الذباب»، وهو كناية عن مسرحية تشرح بعق مسألة الحزبية.

كان هذا الكتاب أفضل ما يمكن لي قراءته في تلك الأيام التي أعقبت موت الدكتاتور. وبسببه تمثّبت لمرّة واحدة أن أكون ممثلاً مسرحياً كي أؤدي المشهد الختامي في تلك المسرحية. يتحدّث ذلك المشهد - كما أتذكر - عن اكتشاف الحرية فجأة. فأورست بطل المسرحية الذي قُتل أبوه الملك على يد زوجته وعشيّقها الذي حلّ ملكاً مكانه، لم يكن يعرف ما عليه فعله: هل ينتقم لوالده أم يرضى بقدره؟

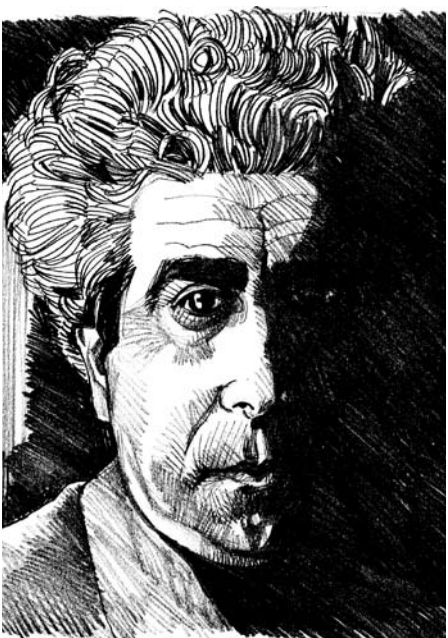
وأثناء ذلك كان يطلب عون الإله جوبتير في إرشاده إلى ما يجب عليه القيام به. وبالطبع - وكما في كل العصور - كان الإله متحالفاً مع الملك الطاغية، لذلك كان يحثّ أورست على الرضا بالتصويب.

لكن أورست الذي اكتشف حزبته فجأة قرّر عدم الانصياع لطلب الإله، وبالتالي أراد الثأر لأبيه. وعلى الفور يذهب الإله جوبتير إلى الملك ليحدّره من أورست، طالباً منه تجهيز جيشه. إنّك يسأله الملك متعجباً: وهل أورست قوي إلى هذه الدرجة؟ فيجيبه الإله بجواب من أبلغ ما يكون: «أورست يعرف بأنه حر».

لقد حكى الإله جوبتير للملك عن السرّ الذي يتقاسمه الآلهة والملوك وهو «أن الناس أحرار وهم لا يعرفون ذلك».

في تلك الأيام اكتشف السوريون ذلك السرّ من دون الحاجة إلى قراءة مسرحية سارتر. لمسوه بأيديهم، وضربوا على رؤوسهم بالقوّة نفسها التي يضرب فيها متديّن على رأسه وهو يكتشف بأن الله غير موجود. ولذلك، وخوفاً من هذه المعرفة التي باتت على وشك الانفجار، سمح النظام السوري بخروج ما سمّي لاحقاً بـ«ربيع دمشق» الذي هو في الحقيقة ربيع تلك الجملة عن اكتشاف الحزبية، خصوصاً بعد مهزلة تعديل دستور البلاد في خمس دقائق للإتيان بآبن الطاغية رئيساً مكانه.

التنمّة — 32



شوقي عبد الأمير

العرب بين الديمقراطية والدينوقراطية

الصيت والحكم البابوي واستبداده والتحالف الطويل الأمد الذي نتج بعد تنزلي الكنيسة عن الحكم المباشر والانضواء تحت راية الملكية لتواصل هيمنتها بشكل أكثر «مدنيّة» من خلال سلطة الملكية المطلقة التي ورثت الحكم الكنسي.

هذا الوضع غير موجود في العالم العربي منذ الحرب العالمية الأولى، فأغلب الدكتاتوريات العسكرية والأوليفاربيتية والعائلية التي كانت تحكم العالم العربي والتي تواجه مصيرها اليوم أمام ثورات الشعوب كانت منفردة بالسلطة وغير متحالفة مع الدين إلا شعارياً، بل إنها استهدفت القوى الدينية وضربتها بيد من حديد كما حصل في مصر وتونس وليبيا والعراق وسوريا...

في هذه الدول التي هي اليوم مسرح الثورات والمواجهة تنفّ الدكتاتوريات وحيدة في وجه شعوبها التي يحلّ الدين والقوى المنظمة فيه من أحزاب وحركات موقع الصدارة، أي أننا أمام حالة تختلف عما جرى في الثورة الفرنسية حيث كان الفصل واضحاً وصريحاً. نحن أمام ذروة من التناقض الحاد: قوى الدين تتصدّر شعارات الثورة والحزبية والدينوقراطية! كيف يمكن فهم هذه المعادلة ومن ثم التعامل معها؟

ليس غريباً أن تهرع هذه الدكتاتوريات للتلويح بفزاعة الدين وما يجرّ وراءه من تخلف ومصادرة للحريات الاجتماعية والفردية وسحق للمرأة وحضورها لإثارة الربع والظهور بمظهر التمدّن مقابل سيناريو اجتياح القوى الدينية لصناديق الاقتراع، وهذا فعلاً ما يحصل في مصر اليوم، وفي ليبيا وتونس التي تحاول مخرجاً لحفظ ماء الوجه، ناهيك عن الهاوية الطائفية وما يمكن أن تتره من ويلات كالحروب الأهلية في الدول التي تعاني انقساماً طائفيّاً كما هو الحال في العراق وسوريا...

هنا يتقسم المحللون والسياسيون والمثقفون، ويهكن تصوّر مثل هذا التردّد داخل صفوف عموم الناس في جميع هذه الدول التي دخلت «محلة» الثورة. شة من يقول وبشكل صريح إنه لا يريد استبدال طاغية سياسي بطاغية ديني لأن هذه الحركات الدينية لا تؤمن في العمق بالتحوّلات الديمقراطية ولا بحكم الشعب إلا عندما يأتي التيّار لمصلحتهما، فالدينوقراطية - والحالة هذه - ليست إلا وسيلة لها، وأنّها إذ تركب قطار

ذلك أن الدين بحكم أيديولوجيته بهضي باتجاه معاكس لكل قيم التحرّر والتطوّر والحداثة وحرية الفرد... ها نحن إذنا وبالكاد خرجنا من مأرق الاستبداد العسكري والأوليفارشي نجد أنفسنا أمام أفق محكوم بقيم تيوقراطية غيبيّة تتعلّمها حركات يمكن وصفها بأنّها رجعية ومتخلفة.

إن الدينوقراطية التي كانت الشعوب العربية تحلم بها والتي تدفع شن تحقيقها أنهاراً من الدماء تتحوّل وبشكل تلقائي إلى ما يمكن تسميته بـ«دينوقراطية»، أي سلطة الدين! إنه مأرق الربيع العربي الراهن. وهو ما يعتل اليوم على الساحة العربية سياسياً وفكرياً واجتماعياً بحيث تتباين أمامه الأجوبة والمواقف قبولاً أو اعتراضاً أو صمتاً.

تجربة أوروبا في هذا الميدان تختلف جذرياً عن تجربة الربيع العربي، رغم التشابه الكبير الظاهر بينهما. بالطبع ثارت أوروبا قبل قرنين ضد الاستبداد السياسي الممثل بالملكيّة وضد الامتيازات التي كانت تمنحها هذه الأخيرة إلى الطبقات العليا والنافذة فيها، وطالبت بحقوق وشرعة للإنسان قائمة على المساواة وحق اختيار وتداول السلطة سلمياً، وقد كان لها ذلك. وهو ما يتشابه إلى حد كبير مع مطالب شعوبنا العربية اليوم. إلّا أن اختلافاً جوهرياً يكمن في العمق، وهو سر المازق الخطير الذي يواجه الربيع العربي، فالملكيات الأوروبية - الفرنسية مثلاً - كانت طليقة للدين (الكنيسة)، وكانت كلتا السلطتين (الدينونية ممثلة بالملكيّة والدينية ممثلة بالكنيسة)

تتكلّان على بعضهما البعض، وتواجهان معاً ثورات الشعوب. ومن هنا كانت الثورة الفرنسية المطالبة بحكم الشعب وحقوق الإنسان تواجه الملكية والكنيسة معاً، وكان انتصار الثورة انتصاراً عليهما معاً. بكلام آخر كانت الثورة الفرنسية دنيوية علمانية من حيث الأساس والمنطلق والتوجّه والغاية. لذلك كان الثوار الفرنسيون يتصدّون لرموز الملكية والكنيسة بصفتها عدوة للتطوّر والمدنيّة.

طبعاً لم يحدث هذا بشكل عفوي ولا حتى بتنظيم سياسي أيديولوجي، إنما ارتبطت المسألة بتاريخ السلطة الكنسيّة التي حكمت أوروبا وطفّت عليها طيلة قرون كما حدث أثناء محاكم التفتيش السيئة

إن مصطلح الدينوقراطية، الإغريقي الأصل اسماً ونظماً، مركب من كلمتين هما «ديمو» ومعناها الشعب و«كريتوس» ومعناها الحكم. وبهذا يكون معنى المصطلح «حكم الشعب»، وهو الذي بدأ في اليونان منذ الإمبراطورية اليونانية، وقد صار في ما بعد مفصلاً في حكم العالم وتطوّره ليصبح اليوم شعار الحضارة الإنسانية بأكملها.

تبنّى الغرب مبدأ حكم الشعب هذا عبر مراحل طويلة من تاريخه، أهمّها وأشهرها «الثورة الفرنسية» كما هو معروف، وقبل ذلك حصلت تجارب في بريطانيا وأميركا. المهم في الأمر أن هذا المبدأ شكل منعطفاً حضارياً في أنظمة الحكم السائدة فانتقلت الدول من الأنظمة التيقوقراطية والاستبدادية إلى الديمقراطية «أقل أنظمة الحكم سوءاً» كما سمّاها تشرشل. وها نحن العرب، وبعد تأخير دام قرنين على الأقل، نصحو بالطبع ثارت أوروبا قبل قرنين ضد الاستبداد السياسي الممثل بالملكيّة وضد الامتيازات التي كانت تمنحها هذه الأخيرة إلى الطبقات العليا والنافذة فيها، وطالبت بحقوق وشرعة للإنسان قائمة على المساواة وحق اختيار وتداول السلطة سلمياً، وقد كان لها ذلك. وهو ما يتشابه إلى حد كبير مع مطالب شعوبنا العربية اليوم. إلّا أن اختلافاً جوهرياً يكمن في العمق، وهو سر المازق الخطير الذي يواجه الربيع العربي، فالملكيات الأوروبية - الفرنسية مثلاً - كانت طليقة للدين (الكنيسة)، وكانت كلتا السلطتين (الدينونية ممثلة بالملكيّة والدينية ممثلة بالكنيسة)

لكن الأمر ليس بهذه البساطة، ذلك أنّ هذه الشعوب تمرّ حالياً بسيرة أقل ما يقال عنها إنها خطيرة ومعقّدة، فالغالبية العظمى من أبنائها واقعة تحت التأثير الديني بكل دلالاته وملايساته بحيث أنها - وبشكل تلقائي - تداعت ضمن سياق ديني إسلامي، وربما إسلامويّ، لانتعج السلطة للحركات الدينية بكل اتجاهاتها وحسب وجودها، سنيّة كانت أم شيعيّة كما رأينا بالأمس البعيد في إيران والعراق من بعد، وفي مصر وتونس هذه الأيام، وقريباً ليبيا دون أدنى شك.

إذا المنطقة العربية تقدّم أنموذجاً غريباً ومتناقضاً لها يمكن أن تصبو إليه الشعوب التي تنزع إلى التحرّر.

السنة الرابعة

«**الديموقراطية** ستستسف السكّة بعد الوصول إلى محطة السلطة. يضاف إلى ذلك أن الفكر الديني غيبي بطبيعته، وخصوصاً في الإسلام اليوم حيث يتصاعد تأثير الإسلامويين والمتطرفين فيطغى حتى على القيم الإنسانية والأخلاقية التي يمكن أن نجدها في جوهر الدين، ناهيك عن الخطر الذي يمثّله الدين ككتّيار اجتماعي جمعوي شعبي ضد الحزّيات الفردية، والمرأة على وجه الخصوص.

لكن السؤال يتردّد على القائلين بهذا الرأي: هل سترزح هذه الشعوب إذا إلى الأبد تحت أقدام أشبع الحكومات الدموية القمعية التي كانت هي السبب أصلاً في استفحال الظاهرة الدينية وانتشارها؟ سؤال يزعزع أعتى القناعات لأنه فعلاً في حال نجحت الأنظمة الدكتاتورية في الإفلات من قبضة هذه الثورات اليوم تحت هذا الميزر فإنها ستبقى إلى أبد الآبدين، لأن مثل هذه الثورات لا تحدث ولا حتى مرّة كل مئة عام.

وشة القاتلون بضرورة السير باتجاه منطق التاريخ الذي يبدأ اليوم دورةً جديدة في هذه المنطقة من العالم، وليس بالأمر لا القريب ولا البعيد، فهذه «الحنمية» التأريخيّة لم تأت عبثاً ولا هي من تدبير القوى الدينيّة التي تستفيد منها الآن، بل هي وعي متراكم وغلّيان شعبي ظل مطموراً لعقود تحت السطح وقد آن الأوان ليجد الشرخ الحقيقي الذي تمزّ

من خلاله جمّ الغضب والتمرد والثورة. رافقت هذا التراكم والنضج الداخلي عوامل خارجية مهمة تقنيّة وحداثوية ممثّلة بالتطوّر التكنولوجي في الاتصالات (الإنترنت، المحمول، وغيرها) وأخرى سياسية مرتبطة بنجاية الحرب الباردة وهيمنة العولمة التي أخرجت العالم من معادلة الرعب التي كانت تحكمه والتي شكّلت عقبة كدّاء أمام حركة الشعوب وتطوّرها حيث كانت الدكتاتوريات تتوزّع الخارطة سواء أكانت شيوعية اشتراكية بجميعها المعسكر الاشتراكي أم إمبريالية رأسمالية يحميها المعسكر الغربي، وكل يدعم حليفه ضدّ شعبه، مهما كانت سلطة هذا الحليف استبداديةً.

إذا، ليس ما يحدث اليوم في العالم العربي انقلاباً دينيّاً أو حتى «ثورة» لتتار سلفي أو سواء، إنما هو انفجارٌ تسونامي يحدث ربما مرّة كل بضعة قرون، وتتحقّقه مرتبط بعوامل معقّدة داخلية وخارجية تكنولوجية وإنسانية شاملة، ومن هنا فإن «الهيمنة» الحالية لقوى الدين على هذه السيرةورة في مرحلتها الأولى طارئة

مؤقتة، ولو أن حساب الزمن للشعوب ليس هو ذاته للأفراد. لكن الشعوب لا تُبنى بجيل واحد، وهذا ما حصل في أوروبا حيث استغرق بناء الديمقراطية الحقّة في فرنسا أكثر من

الديموقراطية ستستسف السكّة بعد الوصول إلى محطة السلطة. يضاف إلى ذلك أن الفكر الديني غيبي بطبيعته، وخصوصاً في الإسلام اليوم

حيث يتصاعد تأثير الإسلامويين والمتطرفين فيطغى حتى على القيم الإنسانية والأخلاقية التي يمكن أن نجدها في جوهر الدين، ناهيك عن الخطر الذي يمثّله الدين ككتّيار اجتماعي جمعوي شعبي ضد الحزّيات الفردية، والمرأة على وجه الخصوص.
لكن السؤال يتردّد على القائلين بهذا الرأي: هل سترزح هذه الشعوب إذا إلى الأبد تحت أقدام أشبع الحكومات الدموية القمعية التي كانت هي السبب أصلاً في استفحال الظاهرة الدينية وانتشارها؟ سؤال يزعزع أعتى القناعات لأنه فعلاً في حال نجحت الأنظمة الدكتاتورية في الإفلات من قبضة هذه الثورات اليوم تحت هذا الميزر فإنها ستبقى إلى أبد الآبدين، لأن مثل هذه الثورات لا تحدث ولا حتى مرّة كل مئة عام.

وشة القاتلون بضرورة السير باتجاه منطق التاريخ الذي يبدأ اليوم دورةً جديدة في هذه المنطقة من العالم، وليس بالأمر لا القريب ولا البعيد، فهذه «الحنمية» التأريخيّة لم تأت عبثاً ولا هي من تدبير القوى الدينيّة التي تستفيد منها الآن، بل هي وعي متراكم وغلّيان شعبي ظل مطموراً لعقود تحت السطح وقد آن الأوان ليجد الشرخ الحقيقي الذي تمزّ

من خلاله جمّ الغضب والتمرد والثورة. رافقت هذا التراكم والنضج الداخلي عوامل خارجية مهمة تقنيّة وحداثوية ممثّلة بالتطوّر التكنولوجي في الاتصالات (الإنترنت، المحمول، وغيرها) وأخرى سياسية مرتبطة بنجاية الحرب الباردة وهيمنة العولمة التي أخرجت العالم من معادلة الرعب التي كانت تحكمه والتي شكّلت عقبة كدّاء أمام حركة الشعوب وتطوّرها حيث كانت الدكتاتوريات تتوزّع الخارطة سواء أكانت شيوعية اشتراكية بجميعها المعسكر الاشتراكي أم إمبريالية رأسمالية يحميها المعسكر الغربي، وكل يدعم حليفه ضدّ شعبه، مهما كانت سلطة هذا الحليف استبداديةً.

إذا، ليس ما يحدث اليوم في العالم العربي انقلاباً دينيّاً أو حتى «ثورة» لتتار سلفي أو سواء، إنما هو انفجارٌ تسونامي يحدث ربما مرّة كل بضعة قرون، وتتحقّقه مرتبط بعوامل معقّدة داخلية وخارجية تكنولوجية وإنسانية شاملة، ومن هنا فإن «الهيمنة» الحالية لقوى الدين على هذه السيرةورة في مرحلتها الأولى طارئة مؤقتة، ولو أن حساب الزمن للشعوب ليس هو ذاته للأفراد. لكن الشعوب لا تُبنى بجيل واحد، وهذا ما حصل في أوروبا حيث استغرق بناء الديمقراطية الحقّة في فرنسا أكثر من

الديموقراطية ستستسف السكّة بعد الوصول إلى محطة السلطة. يضاف إلى ذلك أن الفكر الديني غيبي بطبيعته، وخصوصاً في الإسلام اليوم حيث يتصاعد تأثير الإسلامويين والمتطرفين فيطغى حتى على القيم الإنسانية والأخلاقية التي يمكن أن نجدها في جوهر الدين، ناهيك عن الخطر الذي يمثّله الدين ككتّيار اجتماعي جمعوي شعبي ضد الحزّيات الفردية، والمرأة على وجه الخصوص.

الديموقراطية ستستسف السكّة بعد الوصول إلى محطة السلطة. يضاف إلى ذلك أن الفكر الديني غيبي بطبيعته، وخصوصاً في الإسلام اليوم حيث يتصاعد تأثير الإسلامويين والمتطرفين فيطغى حتى على القيم الإنسانية والأخلاقية التي يمكن أن نجدها في جوهر الدين، ناهيك عن الخطر الذي يمثّله الدين ككتّيار اجتماعي جمعوي شعبي ضد الحزّيات الفردية، والمرأة على وجه الخصوص.

لكن السؤال يتردّد على القائلين بهذا الرأي: هل سترزح هذه الشعوب إذا إلى الأبد تحت أقدام أشبع الحكومات الدموية القمعية التي كانت هي السبب أصلاً في استفحال الظاهرة الدينية وانتشارها؟ سؤال يزعزع أعتى القناعات لأنه فعلاً في حال نجحت الأنظمة الدكتاتورية في الإفلات من قبضة هذه الثورات اليوم تحت هذا الميزر فإنها ستبقى إلى أبد الآبدين، لأن مثل هذه الثورات لا تحدث ولا حتى مرّة كل مئة عام.

رفاق

وديع سعادة
<div></div>
رفاق
<div></div> <div>لديك ما يكفي من ذكريات كي يكون معك رفاق على هذا الجرح</div>
اقعدْ وسلِّمْ بالقصص فجمم مثلك شاخوا وضجرون قصصٌ عليهم حكاية المسافات التي مهما مشت تبقى في مكانها أخزهم عن الجنّ الذي يلتهم أطفال القلب
عن القلب الذي مهما حبلَ يبقى عاقراً حدّثهم عن العشب الذي له عيون وعن التراب الأعمى عن الرياح التي كانت تريد أن تقول شيئاً ولم تقلّ وعن الفراشة البيضاء الصغيرة التي دقّت على بابك في ذاك الشتاء كي تدخل وتتدفأ.
لديك رفاق على هذا الجرح لا تدعّهم بضجرون أخزهم عن الخراف التي بلا راعٍ وعن الراعي الذي بلا خرافٍ عن الراعي الذي ضلّ والخرافِ التي تعرف الطريق
أخزهم حكاية الذئب وحكاية القِرّة وحكاية الفول وإن لم يكن لمؤلّاء حكايات فاخترعْها اخترع حكايات اخترع ذئاباً وجنّاً وخرافاً ورعياناً وفراشات
رفاقلك مثلك شاخوا ويقعدون على حجر صغير اخترع لهم مسافات.

العدد 47 - الجمعة 10 شباط 2012

العدد 47 - الجمعة 10 شباط 2012

السنة الرابعة

عبد القادر الجنابي،

رسم: عبد الله أحمد.



عبد القادر الجنابي

الشعراء

قصيدة تناصّية مهداة إلى قراء أذكياء

جبار عندما ترجم «أناشيد المالدورو» و«أشعار» لوتريامون، حيث اكتشف كل الفقرات الأصلية التي اختطفها لوتريامون في كراسه «أشعار». هل، يا ترى، لدينا نقاد على هذا المستوى؟ نقاد لهم قدرة على البحث وبذل الجهد اللازم... وبالتالي على التمييز بين ما يُسمّى «التناص» وما يُسمّى «الاختطاف» (Détournement) الذي هو أسلوب سبق لكارل ماركس أن استخدمه وذلك بقلب هيفل على رأسه، مستعملًا الديالكتيك في دراسة التاريخ للكشف عن الطبيعة الأيديولوجية لمثالنية هيفل. لكن لوتريامون هو أول من استعمل الاختطاف تطبيقياً ودافع عنه، وخاصة في «أشعاره» حيث أخذ عدداً من الجمل والحكم المشمورة وغير المشمورة، فأجرى عليها تغييرات إما في مواقع بعض الكلمات أو في استبدال كلمة بكلمة أخرى. ناهيك عن أن اسمه لوتريامون Lautréamont هو تحريف لاسم لاتريومون Latréaumont بطل رواية يوجين سوي «أسرار باريس». اتكلم، هنا، على الاختطاف لأن بيتين من الأبيات التي أخذتها، قمتُ باختطافهما، أي لم أخذهما كما هما. وكنموذج مبسّط لشرح عمل الاختطاف حيث يتغيّر موقع بعض الكلمات مع الاحتفاظ بتركيبة الجملة الأصلية المستهدفة للاختطاف، هاك مثلاً العبارة التي يُلَقِّنُوننا إياها وكأنّها حقيقة: «ما تعلمت في الصغر ينفعك في الكبر»، وما هي بعد أن مرّت من منزل الاختطاف، تكشف عن وظيفتها القمعية: «ما تعلمت في الصغر يقمعك في الكبر». وأهم حركة اتبعت أسلوب لوتريامون هذا - إيماناً منها بعصيان الكلمات واستحالة احتواء السلطة الكلي للمعاني المبتدعة كما استحالة تحديد نهائي للمعنى السائد - هي «أممية مبدعي الأوضاع» التي لعبت دوراً كبيراً في أحداث أيار 1968. فكتاب الحركة النظري «المجتمع المشهدي»، الذي ألّفه مؤسسها غي دييور، يكاد يكون كله اختطافاً من كتابات ماركس وهيفل وبالأخص من كتاب فويرباخ «جوهر المسيحية». ويحكم العلاقة المتينة التي كانت لي، في منتصف سبعينيات القرن الماضي، ببعض الأعضاء الرئيسيين لهذه الحركة، أدركتُ، مرّة وإلى الأبد، بأن التراث العربي في حاجة دائمة إلى أن يُختطف - تغيير وجهته - من طرف الذين يتابعون (أو يرفضون) مسيرته التاريخية، لا أن يستشهد به مئات الحمقى من المحتوين سلفاً في خطاب السلطة. إذ كما قال الفنان السويدي أرغر بورن: «على كلّ عناصر الماضي الثقافي أن تُؤثّف من جديد أو أن تختفي». وقد دفعني هذا الإدراك، آنذاك، إلى القيام بأول محاولة تمهينية للتراث العربي: تغيير وجهة أقوال للجاحظ، ونشرها كقصوص عُثّر عليها، في كراس طبع عام 1975 تحت عنوان: «أقوال الشراقة في النفض والإباحة»!

ملاحظة: لا أريد أن أدلي بدلوي في موضوع التناص، فهو موضوع خاص بنقاد الشعر الذين، من بين ما يشترط عليهم أن تكون لهم قراءة واسعة بالإنتاج الشعري المتجانس مع القصيدة التي ينشئون منها نقداً، ناهيك عن أن مصطلح التناص بات في العربية تريبيراً لنصوص مليئة بالانتحالات. أريد فقط أن أقول: إنّ كل شاعر لهو مسكون بما هو طاف على مياه ذاكرته: فقرات، أبيات، جمل، حكّم... سبق أن قرأها بإعجاب ومن ثم نامت فيه. وغالباً ما تستيقظ متسلّسة صوب ما تنتجه قريحته هو. والأمانة تقتضي، في هذه الحال، أنْ يضعَ الكاتبُ بين مزدوجتين كل ما تسلسل أو ما تمّ الإعجاب به، كإشارة للقارئ إلى أنه مُقتبس... وأن عدم الإشارة إلى مؤلفيها، ذلك لأنه لم يعد لها المعنى الذي قصد إليه أصحابها. نعم، أعرِف أن هناك من يفرح لهذا التسلسل وكأنه نعمة نزلت من السماء على قريحته الجدياء؛ غير أبه أنه سيُتهم بالسرققة، فالجميع، في نظره، يسرق. وبالفعل، هناك كم هائل من الذين - وأحدهم يُعتبر أكبر شاعر عربي - يلطشون كل ما يقع تحت أعينهم وإذا اكتشف أمره يدّعي أنه تناص... المهجم، عندما بدأت بكتابة قصيدة تتناول موضوع الشعراء، هوجمت بأبيات عديدة كانت مخزونة في اللاوعي، بل وجدتُ الفرقة التي أعمل فيها قد ازدحمت بشتّى الشعراء، حتى أن بعضهم لم يجد كرسيّاً فظلّ واقفاً مُحمّلاً في، والآخر يقرأ بصوت عال أفضل ما لديه من صور وإيقاعات. فاملألت القمامة بكَم كبير من الأبيات المرفوضة. اعتذرتُ من أغلب الشعراء، واتفقتُ فقط مع سبعة على أن أخذ منهم أبياتاً مهيأة للاندماج إيقاعاً ومعنى؛ جذيرة بأن تكون لينّة ضرورية في مبنى القصيدة، أي أن لا تتعظم كتضمين أو اقتباس أو معارضة، وإنما أن تغيب في ذاكرة جديدة مبتدئة ماضياً جديداً. ومجموع ما أخذتُ كان 15 بيتاً، وجدتها مترجمة إلى العربية، نقتض بعضها، وبعضها الآخر تركته كما هو رغم عوجاج الترجمة، لأن طريقة ترجمته كانت تقي بالفرض إيقاعياً، ذلك لأنني لم أخذها من أصل المعنى وإنما من أصل أن تساهم في تعزيز التدفق الإيقاعي المراد. ربما يكون بوداير أكثرهم اكتشافاً في القصيدة، فالأبيات الثلاثة التي أخذتها منه جد معروفة... لكن الأبيات الباقية؛ الاثنا عشر المستلة خارج السياق - المقصد الفاصل في مشروع كتابها: باوند، تشيلي، دنيس ليفرتوف، آنا أخصاتوفا، كارلوس وليامز، وستاني كوينتز، هل يكن تمييزها بسهولة؟ أين وُضعت، في أي طابق من القصيدة؟ هذا أمر متروك للقارئ الذكي وللناقد الزهيه النبيه، اكتشافاً! وتجدر الإشارة هنا إلى أن مترجماً إنكليزيّاً اسمه ألكسيس لوكيارد، قام بجهد

أولئك الذين لكلمتهم شكّل الموت، الذين اعتّمدوا كيمشّرعي العالم؛ ومُنحوا الإرادة لكي يدركوا مُتّع الاستسلام أه! ما أعظّمهم تحت نور المصابيح، وما أصغرهم في عينِ الذكرى!

الذين تحدّق مخيلَتهم حين يئنّ الفكرُ في جمعة الليل، أولئك تشتمل فيهم عاطفةُ الدم، كمثل طفل ولوع بالخرائط والرسوم، انظر، إنهم يعودون، الواحد تلو الآخر، وهم خائفون، شبه أيقاظ؛ شخصوا ثم أشياخ وكانّ الجليد يجب أن يتردّد ويهمس في أذن الريح... غزاة الماضي؛ تلخّ الليل الأبيض الذين كنّا نعرّفهم بالمجنّحين ذوي الرهبة ممن لا يَهْسُون أو يَقهرون تراهم يَهيمسون في منامهم: أيّها الكلمُ، اُحْمِلنا معك إلى الباب الذي لم نفتحه قطّ.

أولئك الذين يقفون بلا ورقة توت تطعمهم الأقمى من شجرة المعرفة كلّ الشُّور الذين يلبّدون والفؤوس غائصة في جماجمهم لينتزعوا الإله من الآلة.

أجل: هناك من تروي لنا ذاكرته بكل ما تكتنّزه... وهنا من يهيمّ كالسحابة بلا مطر.

فليتظلموا في صفوف لامعة، ليتكلموا بلغة الأرقام لينفخوا الروح في الطين، لكن مهيّات أن يفتحوا أبواب الرّحم لأن نصّفهم بشرّ ونصفهم نجَم كطير الأرملة أو الفرس العجوز.

أبو نؤاس، رسم: عبد الله أحمد.

حياة الخيارات

يقف المستنَبِّحُ لحوار الشعر والقرآن على حقيقة مفادها أنَّ الوظيفة الإفهامية الإلغائية كانت أسبق من الوظيفة الإنشائية الجمالية. فقد كان القرآن السِّاقَ إلى محاورَة الشعر رفعا لما علق بالذاكرة العربية من التباس بين جملة من المفاهيم أهمّها: الشعر والكمهوت والسَّخَر. لذلك دعا الله بوضوح وصراحة إلى ضرورة الفصل بين القرآن والشعر في آيات عديدة أهمّها قوله: «وما علّمناه السّعرَ وما ينبغي له، إِنْ هو إلّا ذِكرٌ وقرآنٌ مُبين» (سورة يس، 69)، وقوله أيضا: «وما هو بقول شاعرٍ قليلا ما تُؤمنون» (سورة الحاقة، 41).

بيد أن مثل تلك الآيات قد تضمّنت إقراراً ضمنيّاً بأنَّ القرآن إنّما فضّل على الشعر على معيار ذي صلة بالإعجاز اللغويّ ومقومات فصاحة والبيان، والتي سبق للشعراء أن تفاضلوا على أساسها، إذ كثيراً ما تعرض آيات القرآن على التذكير بملحين في لغة النصّ المقدّس أولهما ميزة العروبة وثانيهما ميزة البيان مثل قوله: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً» (سورة يوسف، 2) أو قوله: «بلسان عربيّ مُبين» (سورة الشعراء، 195).

ولئن كانت عروبة القرآن موضع إجماع، فإنّ اللغويين والمفسّرين قد اختلفوا في تحديد ضوابط البيان وعلاقته بمعايير فصاحة اللفظ ومدى قدرته على ضمان شروط التواصل ناهيك عن تحقيق مطلب الإعجاز اللغويّ. وهنا طُرحت مسائل «الغريب» و«المشكّل» و«المتشابه».

ولما كان الشعر هو المعيار الأرقى لفصاحة العربية قبل الإسلام، فقد اتخذ بعض الصحابة ملاذاً يَبْذد حيرتهم كلما اشتبهت عليهم ألفاظ من غريب القرآن، وأشكلت تراكيبه، والتبست معانيه. ممّا دفعهم إلى فتح منافذ الحوار بين الآية القرآنيّة والبيت الشعريّ، أي بين السُّور المنزلَة والصُّور المشكّلة. «وخأنّا مِنّي لُدُنّا» (سورة مريم، 13) بـ«رحمة من عندنا» مستشهداً ببيت طرفة بن العبد:

أبا مُنذَر أَفَنيتَ فاستَبَيّتَ بَعْضَنا

الحاضرون فقام شيخ من هذيل فقال: هذه لفتنا، التخوّف هو التّقصّر، فقال: فهل تعرف العرب ذلك

في أشعارها؟ قال: نعم. قال شاعرنا، وأنشد لزهير:

تَخَوّف الرِّحْلَ منها تامِكا قَرِدا

كما تَخَوّف عَوْدَ النِّبَّةِ السَّفَرُ (البيسيط)

قال عمر: أيها الناس عليكم بديوانكم لا تَضَلُّوا. فقالوا: وما ديواننا؟ قال: شِعْر الجاهليّة، فإنّ فيه تفسير كتابكم»^(١).

مثل تلك التّأويل كانت قادحاً لتعميق الحوار بين الشعريّ والقرآنيّ في مستويين: الأوّل معجميّ دلاليّ غايته تفسير القرآن، والثاني بلاغيّ نقديّ طرح مسائل الموازنة بين الإعجاز والمجاز.

اشترك في المجاز، اختلاف في المقاصد يقول أبو زيد القرشي في فصل «اللفظ المختلف ومجاز المعاني»: «وفي القرآن مثل ما في كلام العرب من اللفظ المختلف، ومجاز المعاني»⁽²⁾، حتّى أنّ المجاز يتعدّى أحيانا التماثل في الصُّور التعبيرية ليطال التراكيب اللفظية، فقد تضمّن القرآن «تناصاً» مع تراكيب شعرية كانت قد ترسّخت في مجاز اللغة العربية قبل نزول القرآن، وتوارد ذكرها عند رواد نقد الشعر أمثال أبي سلام الجمحي وأبي زيد القرشي: ومن ذلك قول طرفة:

جَمالِيّةٌ وجَناءُ حَرْفٌ، تَنالُها

بأنّساعِها والرَّحْلُ، صَرَحًا مُمرّدا (الطويل)

الصَّرحُ: القصر، والممرّد: ما عملته مرّدة الجنّ، وهو القول القرآني: «صَرَخَ مُمرّدٌ مِن قَواريرٍ»⁽³⁾ (سورة النمل، 44). وليس منجم القرشي سوى اقتفاء لأثر عبد الله بن عبّاس، ولكن بتغيير المنطقات والمقاصد، ذلك أنّ الاستشهاد بالشعر كان قد تحوّل، مع ابن عبّاس، إلى نهج مألوف عند المفسّرين، فقد نقلوا عنه أشعارا للجاهليين والمخضرمين، أكثرها تواترا كان لامرئ القيس وطرفة بن العبد ولبيد والنايفة والأعشى، كان يشرح قول القرآن: «وخأنّا مِنّي لُدُنّا» (سورة مريم، 13) بـ«رحمة من عندنا» مستشهداً ببيت طرفة بن العبد:

أبا مُنذَر أَفَنيتَ فاستَبَيّتَ بَعْضَنا

ختانِكُ بَعْضُ الشَّرِّ اهُوَونَ من بعض⁽⁴⁾ (الطويل)

لا يتوقّف تفسير ابن عبّاس عند المعنى المعجميّ بل يتجاوزُه إلى معانٍ مجازيّةٍ حصرتها الصور الشعرية في القصيدة الغزليّة، حتّى أن المقال قد يكون إباحيا في

غرضه لا يليق بقدسيّة المقام، مثل الاستشهاد على قوله: «تَنوَّءُ بالقُصْبَةِ أُولي القُوَّة» (سورة القصص، 76)، بقول امرئ القيس:

نُشِبي فتَتَقَلَّعا عَجِيزَتُها

مَشِئِ الضَّعيفِ يَنوَّءُ بالوَسَقِ⁽⁵⁾ (الكامل)

فلا مِرّر لإدراج الغزل الإباحيّ في معرض تفسير الآية، سوى الحرص الشديد على تطويع المعجم الشعري لخدمة العبارة القرآنية بأن يوضّح المفسّر أنّ «تنوء» معناها «تثقل»، دونما اعتبار لاختلاف الحقول الدلالية. ورغم أن بعض الدارسين، ومنهم الدكتور الهادي الجلاوي⁽⁶⁾، قد ذهبوا إلى التشكيك في نسبة مثل تلك التفسيرِ إلى ابن عبّاس، فإنّنا ندّعي أن المانع، إن وُجد، ليس هو المانع الأخلاقي، إذ تروي مصنّفات الأدب والمعاجم عن ابن عبّاس ما يدل على تحرّره الكلّي من الاعتبارات المعيارية في تناول الشعر، دينيّة كانت أم أخلاقيّة. في السياق ذاته أورد ابن رشيّق: «وسئل ابن عبّاس: هل الشعر مِن رفث القول؟ فأنشد: وهنّ يمشين بنا مهبسا/ إن تصدق الطير نك لميسا، وقال: إنّما الرُفثُ عند النساء، ثمّ أحرّم للصلاة»⁽⁷⁾.

يوضّح ابن منظور السياق الذي قال فيه ابن عبّاس البيت الشعري ذاته في معرض شرحه لمادة «رفث»، قال: «وزوي عن ابن عبّاس أنه كان مُحَرِّما، فأخذ بذنب ناقة من الرُّكّاب وهو يقول: وهنّ يمشين...، فقيل له: يا أبا عبّاس أتقول الرُّفثُ وأنت مُحَرِّمٌ؟ فقال إنّها الرُفثُ ما خوطبت به النساء. يقصد قوله تعالى: «أَجِلْ لَكُمْ لَيْلَةَ الصَّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نَسَائِكُمْ، هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لِهِنَّ» (سورة البقرة، 187)، فأما أن يرفث في كلامه فليس داخل في قوله تعالى: «فَقَنْ الرُّضِ فِيهِنَّ الحَجَّ فلا زَفَثَ ولا فَشَوْقَ ولا جِدالَ في الحجّ» (سورة البقرة، 197)⁽⁸⁾.

بناء على ما تقدّم، يتأكد لدينا أنّ تَمَثُّلَ المجاز القرآني لم يتمّ بمعزل عن معيار حاضر بديهة عند المفسرين والبلاغيين القدامى، ألا وهو المجاز الشعريّ. وإن دل ذلك على شيء فإنّما يدل على أنّ المعجم القرآني لم يكن مكتفيا بذاته، بل إن لغة القرآن لم تُفهم بمعزل عن غيرها من لغات العرب، والعجم أحيانا. فقد درج علماء القرآن على استعراض مفردات من

غريب القرآن في «ما ورد بغير لغة العرب»⁽⁹⁾ مثل الفارسية والتركية والحبشية وغيرها، ممّا يُوَسِّرُ إلى إمكان تراجع المعاني المعجميّة الحافّة بالنصّ القرآنيّ لحساب المعاني السياقيّة كلما اقتنيدت العبارة باتجاه التوظيف الإنشائيّ، ثمّ وصولاً إلى ما يُسمّيه غريس بـ«المعنى المحايّد» و«الدلالة المحايدة»⁽¹⁰⁾ تلك الدلالات تدعونا إلى تتبّعها مقامياً آخذين بالاعتبار المقومات الثقافيّة المؤسّسة لحوار القرآنيّ والشعريّ.

في الأثناء، فإن كل عمليّة تأويل للمقال القرآني بالعودة إلى المقام الشعري، تتّم بالتزامن مع عدول عن «الحقيقة» واقتياد للعبارة باتجاه «المجاز». وهذا ما لمسه المفسّرون والفقهاء قبل النقاد والأدباء، قال الغزالي: «ويشبه أن يكون كل تأويل صرفا للفظ عن الحقيقة إلى المجاز، وكذلك تخصيص العموم يردّ اللفظ عن الحقيقة إلى المجاز»⁽¹¹⁾.

بيد أنّ الحدود المفهوميّة بين «الحقيقة» و«المجاز» شديدة المرونة، إذ لا يُعرف تحديداً متى تنتهي الحقيقةً لبيداً المجاز، ممّا طرّح عند البلاغيين والنقاد القدامى مسائل نقدية عميقة حول طبيعة العلاقة بين العقيدة والأدب، حتّى أن الجاحظ ذهب إلى أنّ القرآن عمد قصداً إلى بيان الفروقات الفنيّة بين القرآن والشعر رفعا لما قد يحصل من التباس بين كل من «الحقيقة» و«المجاز» «والإعجاز». «فسمّى الله كتابه اسماً مخالفاً لما سمّى العربُ كلامهم على الجُمَلِ والتفصيل، سمّى مجلته قرآناً كما سمّوا ديوانا، وبعضه سورة كقصيدة، وبعضها آية كالبيت، وآخرها فاصلة كقافية»⁽¹²⁾.

لقد أدرك نقاد الأدب أنّ لكلّ مقام مقالُه، فمثلما رُسِمَتِ علوم التفسير والفقه شروطها الدينية وضوابطها المعرفية، فقد وضعت للنقد الأدبيّ مقوماته وألياته التي يضطوا لها أسساً تضمّن أربحية الكتابة الإبداعية وتراعي جماليّات «الانزياح» عن الاستعمال القرآنيّ. ومن هؤلاء النقاد قدامة بن جعفر الذي رأى

أنّ «المعاني كلّها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وأثّر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. وليست فحاشة المعنى في نفسه ممّا يَزيِلُ جودة الشعر فيه»⁽¹³⁾.

أمّا رأي الجرجاني فكان أكثر صرامة وأشدّ جرأة في تحرير الشعر من الأحكام المعيارية، الأخلاقية منها والدينية: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر، ولوجب أن يُحصى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهليّة ومن تشهد

الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيرى وأضرابهما ممّن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلّم وعاب أصحابه، بكما خرساً مفحمين، لكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»⁽¹⁴⁾.

من المنطلق ذاته، حرص النقاد على التعامل مع الاقتباس اعتماداً على معايير فنيّة جمالية، ولم يجد علماء القرآن حرجاً في أن يسوقوا نماذج من الآيات القرآنية التي ضمّتها الشعراء قاصّدهم حتّى الزمريّة منها، ومثال ذلك قوله: «ودانيّة عليهم ظلالها وذلّلت قطوفُها تَدَلِيلًا» (سورة الإنسان، 14)، فالتناسب بين وزن الكلام القرآنيّ والكلام الشعريّ كثيراً ما شجّع الشعراء على الاقتباس والتضمين، وقد «ذكر عن أبي

الشعر، لأنّ من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعر، لعدم القصد والنتيّة، كأشياء اثّرت من القرآن ومن كلام النبيّ...»⁽¹⁶⁾. أمّا الباقلاني فيضيف إلى شرط النيّة عدد الأبيات موضحاً أنّ «أقلّ ما يكون منه شعراً أربعة أبيات بعد أن تتّفق قوافيها، ولم يتّفق ذلك في القرآن بحال»⁽¹⁷⁾.

وحقيقة الأمر أنّ حوار القرآنيّ مع الشعريّ سرعان ما أفلت من زمام المفسّرين ليطرح منافسة غير معلنة بين فصاحة القرآن وفصاحة الشعر، حتّى أنها طفت على منابر الأدباء وسجلات النقاد خصوصاً ممّن تأثّر منهم بحركة المعتزلة، معتبرين أنّ ما أُتيح للقرآن من تعظيم إنّما سببه شهرته وكثرة توارده على الأذهان التي خزنته في الذاكرة، وتواتره على الألسن التي لهمت به إلى أن كُثِّفت من منزلته الروحيّة في قلوب المسلمين، ولو توافر للشعر ما توافر للقرآن لضاهاه مكانة. وفي هذا السياق يَروى أنّ أبا العلاء المعرّي ألف كتاباً في معارضة القرآن سمّاه «الفصول والغايات في مجازاة السُّور والآيات»، وقد قيل له في شعره الذي عارض به القرآن: «ما هذا إلّا جِدّ غير أنّه ليس عليه طلاوة القرآن». فقال: «حتّى تصفّله الألسنُ في المحاريب أربع مائة سنة، وعند ذلك أنظروا كيف يكون»⁽¹⁸⁾.

ولئن انتهى معطم النقاد القدامى إلى تفضيل المجاز القرآنيّ على المجاز الشعريّ لاعتبارات عقائديّة، فإنّهم فتحو الباب على مصراعيه أمام حوار الشعريّ والدينيّ، دون أن يقدّح الشعر في قدسيّة القرآن، أو يُخدّش الدين حجّة للجم قرائع الشعراء.

أمّا رأي الجرجاني فكان أكثر صرامة وأشدّ جرأة في تحرير الشعر من الأحكام المعيارية، الأخلاقية منها والدينية: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر، ولوجب أن يُحصى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهليّة ومن تشهد

الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيرى وأضرابهما ممّن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلّم وعاب أصحابه، بكما خرساً مفحمين، لكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»⁽²⁰⁾.

من المنطلق ذاته، حرص النقاد على التعامل مع الاقتباس اعتماداً على معايير فنيّة جمالية، ولم يجد علماء القرآن حرجاً في أن يسوقوا نماذج من الآيات القرآنية التي ضمّتها الشعراء قاصّدهم حتّى الزمريّة منها، ومثال ذلك قوله: «ودانيّة عليهم ظلالها وذلّلت قطوفُها تَدَلِيلًا» (سورة الإنسان، 14)، فالتناسب بين

وزن الكلام القرآنيّ والكلام الشعريّ كثيراً ما شجّع الشعراء على الاقتباس والتضمين، وقد «ذكر عن أبي نواس أنّه ضمّن ذلك شعراً وهو قوله: وَفُتِيتَ في مَجْلِسٍ وَجَوْهَمُهم رِجائُهم قد عَدَمُوا التَّحْقِيلَا ودانيّةٌ عليهم ظلالُها وَذلّلتْ قُطُوفُها تَدَلِيلًا»⁽²¹⁾ (الرجز).

المواش:

1- أبو القاسم الزمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، ط 3، بيروت 2003، ج 2، ص 584.

2- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت 1989، ص ص 10- 11.

3- جمهرة أشعار العرب، ص 18.

4- جلال الدين السيوطي، الإقتان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت 1988، ج 2، ص 58.

5- الإقتان في علوم القرآن، ص 85.

6- د. الهادي الجلاوي، قضايا اللغة في كتب التفسير، نشر كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة ودار محمد علي الحامي، ط 1، سوسة 1998، ص 145.

7- أبو علي الحسن بن رشيّق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت 1981، ج 1، ص 30.

8- محمد بن مكرّم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: يوسف خياط، دار إحياء التراث العربي، ط 3، بيروت 1999، مجلد 5.

9- الإقتان في علوم القرآن، ج 2، ص 62.

10- Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique, Li - guistique et Pragmatique, (Information linguistique, Information non linguistique et principes Pragmatiques), p 23

11- أبو حامد الغزالي، المستصفى في علم الأصول، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1983، ص 386.

12- الإقتان في علوم القرآن، ج 1، ص 50.

13- ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1986، ص 174.

14- القاضي أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت 2001، ص 44.

15- محمد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية، ص 9.

16- ابن رشيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 119.

17- الباقلاني، إعجاز القرآن، فصل: في نفي الشعر من القرآن، ص 20.

18- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت 1990، ص 185.

19- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: مصطفى كمال، مطبعة الخانجي، القاهرة 1997، ص 19.

20- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبيّ وخصوصه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ولبذ الجباجي، مطبعة الخانجي، ط 1، القاهرة 1961، ص 64.

21- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 44. والبيتان غير مثبتين بديوان أبي نواس، شرح: إيليا حاوي، منشورات الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1987.

حوار القرآن والشعر



أكرم قطريب،
رسم: عبد الله أحمد.

أكرم قطريب

سوريا أنا طفلك الذي سُرق عند منبع النهر

والنجوم لا تتزحزح من العيَّين،
حتى ليبدو جملةً بارعةً في لوح مصري
قديم.

صرخات الحرب
إلى فمها الذي يشبه صرخات
الحرب.

إلى الذين يسقطون وفي رأسهم الفجر
طيرٌ بجناحين.

طريق دمشق

أفكر مثلاً أن نستقل سيارَةَ أجرة،
وننخبِءُ أنا وأنتِ في الجبل قرب مقام
ابن عربي.

الفوتوغرافي يريد أن يأخذ لكِ صورة
على طريق دمشق
بينما أناؤكٍ ينتظرونكٍ في بيت يوحنا
المعمدان:
هنا حيث حياةٌ كاملةٌ تحدثُ لملاكٍ من
العصر الوسيط.

في تلك الساعة.
في ذلك المكان حيث الجراحُ المفتوحةُ
مرتفعةٌ عن الأرض،
والبشرُ يصيرُ لهم أجنحة.

مدينة العميان

أريد أن أذهب إليك حافي القدمين
وليس معي أجرة الطريق.
مقطوعٌ من شجرةٍ تهبُ أمام بيتك.

أريدُ أن أهربَ إلى سنِّ العشرين،
لأنني لم أستطع نسيانَ رائحةِ جسدكِ
في مدينة العميان.

هذا الوجه السوري

هذا الوجه السوري، كل ما تستطيع
فعله، أن تعيده
إلى رسوم سيزان المائية.
جميل أن يكون نقلاً نصفياً بدون شك،
ولا يطاله التلف،

الحريّة

الطيرُ الذي أضعناه في طفولتنا
على حوافِ البراري والجروف.

عرس إسبارطي

مرّةً على جسر العاصي
هناك حيث الخيولُ تستنعمُ كأنها ذاهبة
إلى عرسِ إسبارطي،
بينما قطع ثياب كثيرة معلقةً على
الأشجار،
وفتية يسبحون
في الماء الأخضر
مع قطع الخبز والحلاوة والضحك.

تحت شمس القفقاس
لم أقصد الإساءة وأنتِ توتنينٌ لأجلي:
أنتظركِ مثل شركسيٍ يلطمُ بحصير تحت
شمس القفقاس،
أو أرمني يحنُ إلى جبل أرارات من نافذة
قطار في محطة الحجاز،
أو فلسطيني من الشتات يحفظ وجه أمه
جيداً،
أو كرديٍ يعزف على البزق كلَّ أغاني
الله الحزينة.

كلُّ يومٍ يمرّ

كلُّ يومٍ يمرّ هو تنهيدةٌ
أمام بابك الموصد،
فمك الذي يرتجفُ يسحر الرجالَ الذاهبين
إلى الحرب،
بينما طوال الليل
ألتفتُ إلى وجهك وكأنني في سن
السابعة عشرة.

مدينة إله الشمس

في مدينة إله الشمس
الأبدي في الشوارع ترسمُ الله حزناً مثل
أبناء القرى
وهم ينتظرون الفيم كي يأتي على
ظهور الحملان.

الأم العظيمة

تمام مكشوفة الرأس:
جسدها خبزُ القربان،
جسدها الذي يتعذب.

لا أحد

لا أحد سوف ينجو
لا طير ولا شجرة.

شجرُ الله

الرعاع ينقصهم الإحساس بالشرف،
ينقصهم اسمك الذي تحملهُ الأحصنة إلى
البراري،
بينما يأخذك أبناء العنف كي يرشّوا
عليك العطر
دون أن ينتبه أحدٌ إلى شجر الله
الذي يطلعُ من الدم.

أريد أن أحلم بك على مهمل

سوريا التي اشتاق إليها كثيراً:
ضعي حربك الطويلة ولو في ظل
شجرة،
أريدُ أن أحلم بك على مهمل
دون أن أدرف دمعة واحدة.

آخر الليل

وأرواحهم تستلقي آخر الليل
مثل أشجار المزارع البعيدة.

أوديسة

إلى حازم العظمة

هل تعتقد هذا الصيف
ونجم القطب الذي ما زال مثل الكمثرى
يترنّج فوق جبل قاسيون؟

هناك لم تستطع المرأة الجميلة،
التي كانت تجلس على الكرسي
الخشبي،
أن تتسبني وجه دمشق من مسافة
ليست بعيدة،
وأنتِ تقرّأ عن الفزاة
ومتاهة بورخيس
والقديسين الهاميين على وجوههم.

شاعرة فرنسية

شاعرة فرنسية من أصل
أنكلوسكسوني. وُلدت في
لندن بتاريخ 11 حزيران
1877 من أب اسكتلندي وأم
أميركية، باسم «بولين تارن». كانت
طفولتها موزّعة بين لندن وباريس.
توفي والدها عام 1886 تاركاً لها ميراثاً
كبيراً جعلها في حبوحة من العيش بقية
حياتها. أقامت رينيه فيفيان منذ العام
1899 في باريس بينما عادت عائلتها إلى
لندن، وكانت تسافر كثيراً أثناء ذلك.
صديقتها الحميمة فيوليت شيليتو قدّمت
لها في العام نفسه ناتالي بارني التي
أثارت الوسط الثقافي بسبب علاقتها
العشقية مع الراقصة والمحظية ليليان
دي بوجي المعروفة بازواجية ميولها
الجنسية. صدرت مجموعة رينيه فيفيان
الشعرية الأولى «بحوث وممهدات» عام
1901 باسم مستعار يتضمّن الحرف الأول
للاسم الأول والاسم الكامل الثاني: R. Vivien.
ماتت في ذلك العام فيوليت
ميتة تراجيديّة، ووقعت القطيعة الأولى
مع ناتالي بارني، وبعد أشهر التقت
فيفيان بالبارونة هيلين زويلين دي
تالييت. عام 1902 أصدرت مجموعتها
الثانية «رماد وغبار» بالترافق مع مجلد
من النثر الشعري بعنوان «ضباب الخلجان
الضنيقة» حيث حيّاهما النقد الأدبي
بصفتها «شاعرة العام الكبيرة». سنة
1903 نشرت مجموعتها «استحضارات»،
وكذلك ترجمة حديثة لنصوص سافو،
ومجلداً آخر من النثر بعنوان «من الأخضر
إلى البنفسجي» بتوقيع: Renée Vivien.

عام 1904 ظهرت سيرتها الذاتية على
شكل رواية: «امرأة بدت لي»، وأصدرت
قصصها القصيرة تحت عنوان «السيدة
بجيئة الذئبة»، تلتها ترجمات حديثة
لثماني شاعرات يونانيات، ومجموعة من
القصائد المعنونة «فينوس العميان».
في العام نفسه بدأت مراسلتها مع
لندن بتاريخ 11 حزيران
1877 من أب اسكتلندي وأم
أميركية، باسم «بولين تارن». كانت
طفولتها موزّعة بين لندن وباريس.
توفي والدها عام 1886 تاركاً لها ميراثاً
كبيراً جعلها في حبوحة من العيش بقية
حياتها. أقامت رينيه فيفيان منذ العام
1899 في باريس بينما عادت عائلتها إلى
لندن، وكانت تسافر كثيراً أثناء ذلك.
صديقتها الحميمة فيوليت شيليتو قدّمت
لها في العام نفسه ناتالي بارني التي
أثارت الوسط الثقافي بسبب علاقتها
العشقية مع الراقصة والمحظية ليليان
دي بوجي المعروفة بازواجية ميولها
الجنسية. صدرت مجموعة رينيه فيفيان
الشعرية الأولى «بحوث وممهدات» عام
1901 باسم مستعار يتضمّن الحرف الأول
للاسم الأول والاسم الكامل الثاني: R. Vivien.
ماتت في ذلك العام فيوليت
ميتة تراجيديّة، ووقعت القطيعة الأولى
مع ناتالي بارني، وبعد أشهر التقت
فيفيان بالبارونة هيلين زويلين دي
تالييت. عام 1902 أصدرت مجموعتها
الثانية «رماد وغبار» بالترافق مع مجلد
من النثر الشعري بعنوان «ضباب الخلجان
الضنيقة» حيث حيّاهما النقد الأدبي
بصفتها «شاعرة العام الكبيرة». سنة
1903 نشرت مجموعتها «استحضارات»،
وكذلك ترجمة حديثة لنصوص سافو،
ومجلداً آخر من النثر بعنوان «من الأخضر
إلى البنفسجي» بتوقيع: Renée Vivien.

القصائد المعنونة «فينوس العميان».
في العام نفسه بدأت مراسلتها مع
لندن بتاريخ 11 حزيران
1877 من أب اسكتلندي وأم
أميركية، باسم «بولين تارن». كانت
طفولتها موزّعة بين لندن وباريس.
توفي والدها عام 1886 تاركاً لها ميراثاً
كبيراً جعلها في حبوحة من العيش بقية
حياتها. أقامت رينيه فيفيان منذ العام
1899 في باريس بينما عادت عائلتها إلى
لندن، وكانت تسافر كثيراً أثناء ذلك.
صديقتها الحميمة فيوليت شيليتو قدّمت
لها في العام نفسه ناتالي بارني التي
أثارت الوسط الثقافي بسبب علاقتها
العشقية مع الراقصة والمحظية ليليان
دي بوجي المعروفة بازواجية ميولها
الجنسية. صدرت مجموعة رينيه فيفيان
الشعرية الأولى «بحوث وممهدات» عام
1901 باسم مستعار يتضمّن الحرف الأول
للاسم الأول والاسم الكامل الثاني: R. Vivien.
ماتت في ذلك العام فيوليت
ميتة تراجيديّة، ووقعت القطيعة الأولى
مع ناتالي بارني، وبعد أشهر التقت
فيفيان بالبارونة هيلين زويلين دي
تالييت. عام 1902 أصدرت مجموعتها
الثانية «رماد وغبار» بالترافق مع مجلد
من النثر الشعري بعنوان «ضباب الخلجان
الضنيقة» حيث حيّاهما النقد الأدبي
بصفتها «شاعرة العام الكبيرة». سنة
1903 نشرت مجموعتها «استحضارات»،
وكذلك ترجمة حديثة لنصوص سافو،
ومجلداً آخر من النثر بعنوان «من الأخضر
إلى البنفسجي» بتوقيع: Renée Vivien.

القصائد المعنونة «فينوس العميان».
في العام نفسه بدأت مراسلتها مع
لندن بتاريخ 11 حزيران
1877 من أب اسكتلندي وأم
أميركية، باسم «بولين تارن». كانت
طفولتها موزّعة بين لندن وباريس.
توفي والدها عام 1886 تاركاً لها ميراثاً
كبيراً جعلها في حبوحة من العيش بقية
حياتها. أقامت رينيه فيفيان منذ العام
1899 في باريس بينما عادت عائلتها إلى
لندن، وكانت تسافر كثيراً أثناء ذلك.
صديقتها الحميمة فيوليت شيليتو قدّمت
لها في العام نفسه ناتالي بارني التي
أثارت الوسط الثقافي بسبب علاقتها
العشقية مع الراقصة والمحظية ليليان
دي بوجي المعروفة بازواجية ميولها
الجنسية. صدرت مجموعة رينيه فيفيان
الشعرية الأولى «بحوث وممهدات» عام
1901 باسم مستعار يتضمّن الحرف الأول
للاسم الأول والاسم الكامل الثاني: R. Vivien.
ماتت في ذلك العام فيوليت
ميتة تراجيديّة، ووقعت القطيعة الأولى
مع ناتالي بارني، وبعد أشهر التقت
فيفيان بالبارونة هيلين زويلين دي
تالييت. عام 1902 أصدرت مجموعتها
الثانية «رماد وغبار» بالترافق مع مجلد
من النثر الشعري بعنوان «ضباب الخلجان
الضنيقة» حيث حيّاهما النقد الأدبي
بصفتها «شاعرة العام الكبيرة». سنة
1903 نشرت مجموعتها «استحضارات»،
وكذلك ترجمة حديثة لنصوص سافو،
ومجلداً آخر من النثر بعنوان «من الأخضر
إلى البنفسجي» بتوقيع: Renée Vivien.



شاكر لعبيي،
رسم: عبد الله أحمد.

شاكر لعبيي

رينيه فيفيان شاعرة سحاكية حديثة

ثُلّة بقلقلها العبثي،
نحو شفتيكِ العزيزتين البعيدتين؟
وكيف لم تلتق أبداً
بـ(ذاك) الانخطاف العاتي (عينه)،
(كيف) نسيانك (له)، معاودتك له
وحلمك (به) مثلاً حلمت على فمك؟

أغنية

المساء يصبّ نصف الصبغات
ويُفضّل أناشيد
زهور الفيرونيكا والياقوتيات،
زهور السوسن وبخور مريم.
فتانة جاذبياتي (الأرضية) المجروعة
من قلاتك الخفيفة الباردة
أنت تظلمين بأحلام يقطعي
اللامسة البيضاء لأصابك

أغنية

من فستانك ذي الطيّات الطويلة الطافية
تفيض كل الأوهام،
وأنت تخضّرين لي الربيع
بين يديك الشقراوين الخفيفتين.

أخشى من الرعشة الصّدفيّة
لشديكِ الناطلين، لا أتلقّس
إلا مرتفعة جسدك المقدّس،
(و) أخشى من فتنة فمك.
أشعر بنفسي كبيرة حدّ الأرباب
عندما، في عناق عنيذ، تختفي الكتمان
الزرقاوان لعينيكِ في عذوبة هامة.

ولكن عندما يغمي على (صرختي) - صرخة
الص، وأنت بين ذراعيّ جدّ بيضاء،
تنسيمين ولا تجيبيني،
عيناك المغلقتان تجمدان روحي...

أخشى - ها هو الندم الطيفيّ
الذي لن يُشكّته الانخطاف -
أن أؤذيكَ بداعيةٍ غير مقصودة.

إلى المرأة المعشوقة

عندما أتيت، بخطوةٍ متمهلة، في الضباب
كانت السماء تظلم الكريستال والفلوئذ
بالذهب
جسدك كان يخرّز نفسه بتثنّ غامض
أكثر ليونة من الموجة وأكثر طراوة من الرغبة
كان المساء الصيفيّ يبدو حُلماً شرقياً
من زهر ومن صندل.

كنتُ أرتعش. كانت الزنابق الطويلة
المتدبّنة والشاحبة توت بين يديكِ كما
لو أنها شموع باردة.
روائحها الفواحة كانت تهرب من بين
أصابعك

في الجبة المغمى عليها للقلق الأعظم.
كان يفوح من ثيابكِ الشفافة الاحتضارُ
والحبّ على التناوب.

أحسستُ على شفتيّ الخرساوين
ارتجاعٌ عذوبة وذعر قبلتك الأولى.
تحت خطواتك سمعتُ القيثارات تتحطم
مُطلّقة نحو السماء سأمَ الشعراء المزهو
(و) بين تدفّقات أصوات تتّقص بفتور
ظهرت لي شقراء.

و(ب)الروح العطشي للأبدية، للمستحيل،
للانهائي، أريدُ أن أنغم على نطاق واسع
نشيد السحر والانهاز.
لكن المقطع الشعري صعد متوتعاً
وشاقاً، انعكاساً ساذجاً، صدئ صيبانياً،
طيراناً معاقاً، نحو إلوهيتك.

أغنية

كيف (لي) نسيان الطيّة الثقيلة
لأكمامك الجميلة الرائقة،
عاج الجسد الذي تجري فيه
الرجفة الزرقاء للعروق؟

ألم تشعرني للحظة
بروحي التي كانت تذهب ولّمانّة



جرجي زيدان، رسم: عبد الله أحمد.

أحمد الواصل

احتفلت «دار الهلال» العريقة هذا العام بوُسُوسِها جرجي زيدان (1861 - 1914) بمناسبة مرور 150 عاما على ميلاده، إذ خسرته دراسة الطب يوم ترك جامعته لتكسبه الثقافة العربية بأهلها ومستشرقها في القرن العشرين بوصفه عبقرية لا تُضاهى فَجَرَت شخصيته الإبداعية مترجماً وصحافياً ومُؤرِّخاً وروائياً مجلياً. صحيفة «الفاوون» تحتفل به على طريقتها إذ تخرج لقارئها إحدى نفائس المنظرات الأدبية التي قادها زيدان مع شعراء ونقاد آخرين لتكريس «الشعر العصري» ومنه «الشعر المثنوّر» بين عامَي 1905 و1912.

منذ أن التحق زيدان بمجلة «المقتطف» عام 1886 وضع مقالات وأبحاثاً عديدة عن الحضارة العربية من تاريخ وأدب وعلوم وفنون، وعلى إثرها أنجز كتابه العمدة «تاريخ التمدّن الإسلامي» في خمسة مجلدات بين عامَي 1902 و1906، ثم تعمّق في الأدب العربي، ناشراً في مجلة «الهلال» حلقات من كتاب أعده حينها، وصدر بعنوان «تاريخ آداب اللغة العربية» في أربع مجلدات.

وقد وضع خطة لتأليف هذا الكتاب في مسازيرين متوازيتين حسب العصور السياسية (الانقلابات العسكرية وحكم العوائل القرشية)، وحسب العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية والرياضية (منجزات الحضارة العربية بمن انتمى إليها)، وهذا التحقيب الذي أطلقه تصنيفاً متبعاً لمؤلّفات القرن العشرين المدرسية والأكاديمية (قبل الإسلام، الجاهلي، الأموي... إلخ) التقطه كارل بروكلمان ليجعله مرتبط كُتابه الشهير «تاريخ الأدب العربي» الذي صدر مجلداً، قبل ملاحقه الثلاثة، بين عامَي 1898 - 1902.

وفي العدد الخامس من سنة 1905، أرسل أحد قراء «الهلال» سائلاً: ما هو الشعر العصري؟ وبروح الباحث المسؤول رد زيدان قائلاً: «إن الجواب على هذا السؤال يستغرق بحثاً طويلاً فيستفرد له فصلاً خاصاً». وقَدّم في العدد السادس بحثاً نوعياً بعنوان «الشعر العصري» حقّب فيه العصر الستّة: الجاهلي، الأموي، العبّاسي الأول، والعبّاسي الثاني، والانحطاط (الملوكي والأيوبي)، والنهضة الأخيرة (القرن العشرين). وألحقه، في العدد التاسع، بحثاً خصّصه

ملف الشعر المثنوّر الأول الذي أعده جرجي زيدان

علي أحمد باكثير حين ترجم بصورة أولية من شعر سبع خصائص لعصر النهضة بمختلف مجالاتها، قبل الغدر بها سياسياً وثقافياً واقتصادياً، غير أنه جعل المرجعيات الذهنية والعلمية والضمارية تقف أرضية أساسية لما سيُنتج من أدب، وقد تحقق ذلك بعد وفاته بسنوات. ومن تلك الخصائص: التعويل على الحقائق الثابتة بالمشاهدة والاختيار (المنطق العلمي)، إطلاق الفكر من قيود التقاليد (الليبرالية المطلقة)، دقة الشعور مع لطف الأمزجة (العلمية النفسية والاجتماعية)، كشف الأسرار الطبيعية والاختراع والاكتشاف (العلم التجريبي)، كثرة الاختلاط بين الأعم ونماذج العادات والآداب والأخلاق (علم العراقة والإنسان). والتمس زيدان أغراضاً جديدة في الشعر، مثل الشعر الوصفي والقصصي، ممثلاً عليه عند شعراء مكرّسين في الذاكرة الشعرية - ذُكرت أمثلتهم متأخرة! - مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران، وآخرين مجهولين - ذُكرت أمثلتهم متقدّمة - مثل نقولا حداد وإبراهيم شودي وأحمد الأزهري والياس فياض ونجيب الحداد.

ولأنه رجل توّاق إلى الجديد أو «مبشّر شعري غير مكرّس» فقد تجاوز متّحيّيه السابقين إذ وضع في العدد الرابع من العام التالي (1906) مقدّمة بعنوان «الشعر المثنوّر في اللغة العربية» لقصيدة «الحياة والموت» لأمين الريحاني عدّها من الشعر الوصفي الذي هجره الشعراء إلى النظم بأغراضه المألوفة، وتصف قصيدة الريحاني غروب الشمس في فصل الخريف لتجعل منه سحناً ينع طيران الليل الذي يمثّل حرّية الإنسان، وهي ستنتشر في ديوانه الوحيد «هتاف الأودية» (1910).

شهادة سبق باكثير!

والحقيقة أن تلك النظرة الأدبية كانت قد انطلقت حين تقدّم الشاعر والصحافي الفلسطيني بولس شحادة (1882 - 1943) بمقالة «الشعر الموزون غير المقفّ» التي نُشرت في باب «المراسلات»، وطرح فيها مشروع قصيدة التفعيلة بشكل عملي إذ قدّم مقطعاً من المنظر الخامس والمشهد الأول من ترجمته لمسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير، كما أنه بشرَ بترجمات لمسرحيات شكسبير الأخرى. وبهذا تنتفي ريادة الشاعر اليمني

اللبناني عيسى إسكندر المعلوف (1869 - 1956)، وهو أبو المعالفة فوزي وشفيق ورياض، مقالةً بعنوان «الشعر المثنوّر أو الوزن والتقفية في الشعر العربي»، مقدّماً فيها شاهداً من الشعر المثنوّر في الأدب العربي ما قبل الإسلام، وهو دعاء النابغة الذبياني للنعمان بن المنذر، مشيراً إلى ثلاثة مصادر له: «نثر النظم وحل العقد» للشعالبي، و«الوشي المرقوم في حل المنظوم» و«المثل السائر» لابن الأثير. كما أشار إلى محاولة الشاعر السوري رزق الله حسون في كتاب «أشعر الشعر» (1870) نظم نصوص من «العهد القديم» في قصائد عمودية غيّر بجزورها وقوافيها بحرّية. وقَدّم المعلوف مقترحاً ألا يُعدّل عن الوزن والقافية قطعاً، بل يهْد بالتدريج لذلك «تعويداً للأذهان وتثريناً للأسماع» غير كتابة شعرية مسجّعة، وبأبيات شعرية مرّضعة، وقَدّم نموذجاً من خطبة ألقاها في الكلية الشرقية برحلة عام 1904، وهي تشبه نص الريحاني «الحياة والموت» الذي يَفْرُق عنها بخلوّه من الأبيات الشعرية.

نظرية الارتقاء الشعري

في العدد الثالث من السنة التالية سيقَدّم الكاتب اللبناني توفيق إلياس إنجيل مقالة مهمة بعنوان «الشعر المثنوّر» أكد فيها على مسألة أن الشعر رافق حياة الإنسان البدائي فكتب شعراً موزوناً مقفى لتسهيل استظهاره رغم عدم شعرية تلك النصوص، وهو متمثّل في بداءة الشعر التمثيلي عند الإغريق، والشعر الفنائي عند شعوب مختلفة، معتبراً أن تراث هذين النوعين الشعريّين مثّل في هوميروس وهوراس وفرجيل عند الرومان، وراسين وموليير عند الفرنسيين، وشكسبير وملتون عند الإنكليز، ودانتي عند الإيطاليين، وسرفانتس عند الإسبان، وأصحاب «المعلقات» عند العرب. وأُكد إنجيل أن عنصر المجاز في الشعر يُغيّي عن الوزن والقافية أو النظم، وتحدّث عن نظرية التنبؤ، والارتقاء بواسطة التفرّع والاختصاص بين الأدب والفن حيث الشعر والموسيقى عند الشاعر شيء واحد فصلهما تدريجاً، فأبقى الوزن والقافية من الموسيقى في الشعر، والكلام والفناء من الشعر في الموسيقى. وقال إن علم الأحياء يعرف أصلاً قديماً لحيوان يدعى «الجانود» تفرّعت منه الأسماك والضفادع، وإنه مرّ زمن كانت تُدرّس فيه العلوم مندمجة في الفلسفة إلى أن انفصلت واستقلت عنها، فظهرت آثار الارتقاء فيها. وإن الفرنسي لامارتين هو أول من طرح كتابة تؤدّي إلى الشعر المثنوّر، ودفع بالاتّجاه ذاته كل من شاتوبريان وجان جاك روسو بالإضافة إلى الأميركي واشنطن إرفنغ... حتى انتهى، في مقالته الخلاقة، إلى أن مَن يحسم هذا الأمر هم الشعراء بمواهبهم لا الافتراضات. بعد سنوات، في العدد الخامس من سنة 1911، استلّ زيدان من صحيفة «مرآة الغرب» قصيدة منشورة، حسب تعبيره، لبريان خليل جبران بعنوان «نحن وأنتم» نُشرت في كتاب «العواصف»، معتبراً صاحبا «ناطقةً في الخيال الشعري الفلسفي»، ومتخذاً إياها دليلاً على أن الشاعرية تظهر في النثر كما تظهر في النظم.

وفي العدد التاسع من عام 1912 يعود زيدان ليكتب مقالة نقدية بعنوان «الأدب العصري والشعر المثنوّر وليالي الروح الحائر» استعاد فيها الخصائص المنشودة للشعر العصري كما أشار في مقالته السابقة، مقدّماً غيرها لكتاب «ليالي الروح الحائر» للمحامي محمد لطفي جمعة، وهو أديب ومترجم وناشط سياسي، وقد حفل هذا الكتاب بمواضيع مختلفة وقد جعله مؤلّفه على «أسلوب خيالي أورد فيه ما استبطنته قريحته الفلسفية من الآراء الاجتماعية والإصلاحية على لسان روح صديق عزيز عليه» على حد قول زيدان. وأورد ناذج من الكتاب ذات طابع رثائي ووعظي وحكي ووصفي، اتخذت مواضعها من الطبيعة والأهم الراقية، وسقوط الشرق، وبعض الحالات الإنسانية المأسوية، وقد اعترض زيدان على موقف الكاتب التعسّفي من المرأة في إحدى مقاطع الكتاب. وهذا المقال سيكون الأخير لزيدان عن الشعر المثنوّر.

لقد أسّست هذه المقالات في منظرتهما الأدبية لكثير من تطلمات ذلك الجيل نحو ما أسماه زيدان «الشعر العصري» بكل صوره، من تنويع المواضيع الشعرية أو الأشكال الكتابية سواء شعر مثنوّر أو شعر تفعيلة. ولم يَجبْ أولئك «الجابرة» - بحسب قول إنجيل - توق زيدان، إذ قدّم جبران كتابه «نعمة وابتنسامة»، كما صدرت أول مختاراته بعنوان «الشعر المثنوّر» لحبيب سلامة وضع فيها نصوصاً لخليل مطران والريحاني وجبران ومي زيادة ومحمد لطفي جمعة وتوفيق مفرج ورشيد نخلة وحمد السباعي ومحمد كامل حجاج ومراد ميخائيل.

وخلال عقود متوالية بين العشرينيات والخمسينيات ظهرت كتب أطلقت هذا النوع، من «ظلمات وأشعة» لمي زيادة، و«عرش الجمال والحب» لعنبر الحسامي، إلى «مواكب الحرمان» لسالم الكاتب، و«الحب الأعمر» لمصطفى هيكل. ولم تقف المسألة عند إصدار الكتب الشعرية، فثمة جيل أبدع منجزه منذ الأربعينيات سيكرّس هذا الجنس الشعري: حسين عفيف وثريا ملحس ومنير رمزي وبدر الديب، رغم أن الأولين أنتجا أعمالهما في كتب لم يعنّ بها أحد، بينما لم تُنشر كتب رمزي والديب إلا في أواخر القرن العشرين حيث ظلّت قابعة في المجلات والصحف. ويبدو أن القرن العشرين حفظ سجلاً مقدّراً مع تسويات المشهد الثقافي، بأبعاده السياسية والأيدولوجية والاجتماعية، وهو ما مثّل في سجل داخلي بمجلة «الأديب» بين البير أديب وإبراهيم العريض وثريا ملحس وبشر فارس، وسجال صارخ في مجلة «شعر» بين الحال وأدونيس والحاج.

وقد تسقط التساؤلات غير البريئة إذا قلنا: هل حقق الريحاني والبكري وجمعة تطلمات زيدان؟ وهل يكفي توهم الريادة سبياً لتكريس حق اختكار الجنس الأدبي؟ وهل احتاجت طروحات زيدان مع الآخرين كل هذا الزمن لترسيخها بافتراض موانع معقولة؟ وهل تجاوزت طموحات المتحقق فعلاً عصرَ النهضة؟ لا نعرف. لكن هذه الوثائق تقدّم نموذجاً رقيقاً يؤكد أن هذه المناظرة الأدبية جات في سياق طموحات كبيرة للعمل التنويري عند جرجي زيدان الذي ترك لنا منجزات مثمّنة في الصحافة والأدب والتاريخ.

لماذا تركت الحمار وحيداً

سمر دياب

1

أُمّي التي أنجبتني وندمتُ، أحجّيتي كما تحب بنت الخطاب الفقير الملك الوسيم، طهت لي النحل في الليل والقيمة عند الفجر، هي الأخرى لم تكن تصدّقني حين كنت أتقيأ أسماكاً ملوثة صغيرة وأخبرها عن إله الحصان اسمه بوسيدون يأتي كل ليلة ليدقّ حدوة في قدمي. الحمّى ثانية. ثم تبكي وتضع على جبيني قوطة منقوعة بالخل. أُمّي أنا أسفة، لم أكن أقصد... لم أكن أعرف أنه الشعر.

2

أُمّي، ثانية، التي تودّ لو تصفّعني كلّما عدتُ من الحانة لكنها لا تفعل لأنها تحب وجهي الذي يذكّرها بالفتاة البدوية الجميلة التي أحضرت لها الخليب مرّة وهي جلي بي، لا تتفكّ تخبرني هذه القصة كل ليلة... أُمّي أنا لا أشبه فجز... أنا أشبهك، لماذا لا تصدّقين؟

3

أُمّي أيضاً التي طافت بمارسيل أضرحة الأولياء والصحابة ونذرت نذوراً وعلّقت شرائطَ خضراء لينطق بكلمة، لا تعرف جيّداً أن هذا طفل النعجة السوداء في العائلة المضحكة البيضاء... دعيه يا امرأة، سينطق حين يخرس المهرّوجون.

4

إلى جحا... لماذا تركتَ الحمار وحيداً؟ أيتها الأسماء الكبيرة، لماذا نوصوك تافهة هكذا؟

5

هجاء الظلّ الواطي...

6

الشعراء يظنّوني شاعرة أيضاً. الجميلات يظنّني جميلة أيضاً. السكارى يظنّوني سكيرة أيضاً. المنتحرون يظنّوني منتحرة أيضاً. المعتقلون يظنّوني معتقلة أيضاً، والمارون يظنّوني أمرّ أيضاً. كافكا وفريدريكو غارثيكا لوركا لا يظنّان شيئاً أبداً... شيء مضحك



خطوط

منير الشعراني.

يزن العبيد



الحركة الثقافية في أي مرحلة تاريخية تنقسم إلى قسمين: حركة ظاهرة تطفو على السطح مُفرزةً أسماء محدّدة، أي ما يشبه الحراك الثقافي المؤسّساتي في زماننا هذا، وحركة مبطنة توازي الحركة الأولى من الناحية الإبداعية وتكون على النقيض منها إعلامياً، وهو ما يشبه التصعك في اعتماده على حياة الهوامش دون الاكتراث بمساحة الضوء التي يشغلها الآخرون نيابة عن المبدع... وبالطبع التفتيب الإعلامي هو نتيجة؛ والأسباب التي أدّت إلى هذه النتيجة كثيرة، منها البعد الجغرافي عن المدن الكبرى التي تحظى بالاهتمام الاقتصادي والإعلامي والثقافي، ومنها الفقر الذي تعاني منه شريحة واسعة من أولئك الشعراء فيعجزون عن نشر دواوينهم الأولى، أضف إلى ذلك محدودية الإنترنت والاتصالات في بعض المناطق التي يسكنها هؤلاء. كما يمكن أن نشير إلى كمّ الشعراء الهائل في دولة كسوريا الأمر الذي كان سبباً في إغفال الكثير من الأسماء، خصوصاً في ظل غياب الدراسات التي ترصد الحركة الشعرية الحديثة بشكل علمي إلا من خلال مؤسّستين بائستين هما «اتحاد الكتاب العرب» و«وزارة الثقافة»، ودعمهما للإنتاجات الصادرة عن كل منهما، ناهيك عن القيود المفروضة على الشاعر بضرورة ابتعاده عن التابوهات وإلا سيُرفض عمله الشعري... ذلك كلّه حل هؤلاء الشعراء على العزوف عن النشر.

هذه الوقفة ليست دراسة نقدية، بل هي لتسليط الضوء على حالة الصعلكة في الراهن السوري تيمُّناً بحركة الشعراء الصعاليك في التاريخ العربي، والتي يفضي إسقاطها إلى حالة تدرّدية على الآلة الثقافية أولاً، وعلى الواقع المحيط بكل مستوياته ثانياً. ولا نجد لإنجاح مهمتنا هذه أفضل من تقديم هؤلاء الشعراء لأنفسهم من خلال قصائدهم التي زوّدونا بها، مع تعقيب بسيط من قبلنا تُعرّف به بالشاعر صاحب القصيدة، متفائلين بالربيع العربي الذي نتمنى أن يكون الشرارة التي ستحمل الضوء إلى الزوايا المظلمة، والتي تشكل الثقافة – ويا للمفارقة – جزءاً حالكاً منها.

«تعالِ دون موتي
كلّ شيءٍ فرّ مبتعداً
كأنّه لم يقادرْ
كلّ شيءٍ مرّ وحدهُ في ازدهامي
فابتكرتْ تعذّدي
أنا تائهٌ أمشي إلى حلمٍ
وجدتهُ في يقيني
شاردٌ في كأسِ فوضايِ الرتيبةِ
لا أموتُ
ولا أعيش
مسيّرٌ
حرٌّ
شجاعٌ
خائفٌ
متناقضٌ كالحقِّ
طفلٌ طاعنٌ بالخبثِ
صبٌّ لا أجيدُ العشقَ
لكنيّ أحبّك
دافئٌ كالـموتِ قلبكِ
لا تعودِي دونِ روحي
كيّ أموتُ كما أرى
وأراك».

حسن الراعي

اسحبِها بعنف إلى الخارج وانتزعي المفتاح الذي في حوزتها!
إنها غرفتك أنت...
الغرفة الشهيرة التي أطلق الماغوط على أحد كتبه اسمها
كيف لا تعجبك غرفةٌ بملايين الجدران؟
وأنت في دمي رائحةٌ للصفيف والبيادر!
أتذكرين حين أبصرنا الأطفال متعانقين كالأفاعي في قصب الفرات
كيف فرّوا خائفين ونسيّ أحدُهم فردة حذاءه؟
حين سمعنا الرهبانَ متهامسين كشحارير الجنة كيف انحنوا لنا وتوسّلوا أن نباركهم؟».

نمرّد الأنثى وانتصارها لنُدبِتها في العشق مع الرجل، هو التمردُ الحاصل لدى أنس العباس، ولعله عنون النص بـ «بستان الغياب» إلماحاً إلى غياب هذه الأنثى المتمردة التي يشعر بنُدبِتها له. والعباس من مواليد الرقة 1982، خريج «جامعة بيروت العربية» - قسم اللغة العربية، يكتب قصيدة النثر والتفعية، له مخطوطتان: «عشية لكن... ولكن» و«الشوفان ساعتي التي أضعت».

محمد شيخ إسماعيل

«من أين أبداً كلُّ شيءٍ جاهزٌ
ومعلّبٌ

ومناسِب كي يُستمرَّ سكوتنا؟
من أين أبداً؟

والحياة قصيرةٌ وقصيدةٌ

هيهات تفصل بين أسود حبرها

وبياض صفحاتها

هل كل شيءٍ قابِغٌ في ضده؟!

هيمّات... كلا

كل شيءٍ واحدٌ

مهما تنازعتِ الطوائف حول تفسير الخريطة

مهما استمرّت حربهم

في شرح أقوال النبيّين البسيطة

هل همس جرح الفجر أحلى

من نريف اللورد في شفق المساء؟!

كلاهما موتٌ جميل فيه تختزل الحياة

وذاك أمرٌ لا نراه عيوننا العمياء بالطين الموقّت

كلُّ شيءٍ واحدٌ

إن نحن نبصره بعين القلب فافتحْ

يا فؤادي مقلّتيك على الكثير الواحد المنبثّ فينا

إن أردت لنا النجاة

لأحبّ غصناً واحداً

سأحبُّ أشجار الحديقة كلها

وأسبّ بحراً كاملاً

إن علقمت ظمأي إليه قطرةٌ منه وحسي

أن أسير إلى النهاية رافعاً رأسي لأفقٍ

سوف يجرّحه الهلال

لكي أقول له الذي قد قاله قبلي نيّ:

واحد ربي وربك...

واحد نبضي وضوؤك».

نمرّد الحب هو فكرة النص الأساسية لدى محمد شيخ إسماعيل، لكنه هنا يعنى بالرجل وليس بالمرأة، هو نمرّد الحب على المجتمع بعاداته وتقاليده التي تعرقله، وطبعاً الطوائف هي جزء من نسج هذا المجتمع ومشكلته. وشيخ إسماعيل من مواليد جسر الشفور 1975.

عبد السلام مصطفى

«قدماك تلجّ فانتبه

هذا الشتاء الآن يعبرُ طينكُ

استنقِظ قليلاً

نهرَك الزمنيّ يسقط في الجفاف

الآنَ

يسعلُ آخر القطرات

تضعُ بعضُ أحرفك

انتبهتِ الآنَ بعد فوات نهرِك؟!

سوف تدخلُ في انتباهكُ سرمداً

أو سوف يدخلُكُ انتباهكُ سرمدينَ

هو ذا شتاؤكُ، واقف في آخر النهر انتظاركُ

هل تسيرُ كما يشاء النهرُ

أم يجري كما شاءت مياهُك؟!

مستلقياً والثلج يضي في ابتلاعكُ

يفسل ما تبقى من مياه الطين

تفرّجُ أنتُ منك الآنَ

غصُ النهرُ في حلقومك

احتبسَتْ وراء السدّ موجاتُ

يدقُ النهر بابَ الثغرِ

يقرّعُ موجة العاتي

على جدران حلقكُ

تشتهي لو ينتهي هذا المخاضُ الآنَ

لا يصغي إليك النهرُ

يخرج في اندفاع واحدٍ من ثقبِ إبرة...؟

خرجَ الشتاءُ الآنَ منكُ

وخشبةُ ألقاك في الصندوقِ

تدخلُ في الخريفِ

الطينُ في الطين... الجهات الستُ مثلكُ

هل أفقت؟!».

في هذا النص لعبد السلام مصطفى نجده يدعو نفسه إلى التمرد على حالة التبعية لما يحيط به مشبّها إياها بالصقيع أو الثلج أو الشتاء، ومشبّها حالة التمرد بالنهر التي تعاين انتصارها واضحاً هنا، إلا أن النص بشكل

عام ينطلق من الذاتي إلى الإنساني الأعمّ، ويمكن أن نقول إنه دعوة لكل إنسان من أجل التمرد على صقيعه. ومصطفى من مواليد حمص 1975، مجاز لغة عربية.

خالد حسن جannisيز

«يجوزُ المتأه...

إذا ما حدا بالقلوب خيبرٌ بروج الفناء

وصيّرٌ من نفسه ملكاً للموادمج

يبدو بأشواقنا في اصفرار الرمال

جديراً بما حَمَلْتَه من الكلمات الشفاهة...

تجوزُ الشفاهةُ

إذا أغعض العاشقان العيونَ

وبينهما في المساء شفاً قبلةً

فاعترى المقعدُ الخشبيّ ارتعاشُ

وحطّ على غفلةٍ قمرٌ رَدَدْتُهُ الميَاهة...

تجوزُ الميَاهةُ

إذا أوهمتُ بالمرايا نبياً

فسار خفيفاً على سطحها ثم أغوَتْهُ بالانجذاب لسمر أنهاه

يجوزُ: «أنا» «هو»

إذا كنتُ نايَ حنيني

وأرْخِشتُ أغنيتي للذين يخافون خذلان أجسادهم في آخر العمر

فاستودعوا في الطريق إلى الموت بعض رؤايَ

عسى أن يجرّ إليهم إله...

يجوزُ الإلهُ

شريطة ألا تكون الملوكُ ظلالاً لَهُ

ويجوزُ

إذا الأرضُ ضاقتُ

ولم تتسعْ لاحتمالٍ سواهة».

جدلية الشك والجواز هي الرابط الأساسي في نص خالد حسن جannisيز الذي تعمد بناءه بأسلوب تتداعى فيه الأفكار، والانتقال من حالة إلى حالة أخرى بعيشةٍ جادة. وجannisيز من مواليد حمص 1976، ويعمل صحافياً في الكويت.

إنانا الصالح

«أيقظتني من صفوة الأوطان يا بلدي...

كما مَيتورُ ظل زَمَلْتَهُ روائحُ الموتِ

المعشَبُ بالهزائمِ

إنّني جسدٌ تُفترهُ اللُدْبُ

يا أيها الموءودُ قُلْ:

جلّاسنا ومخابئُ الأفراح أين؟

ما زلتُ أبحتُ في كواليسِ العربِ

سقط الجدارُ،

وسقطتْ تَوّاً في دهاليزِ الجوابِ

رماذنا المخصي بِخِزْيَةِ الحفاةِ بلا رُفاهةٍ

يكسوْنَهُمُ والثوبُ صمّتُ

وكلٌ من يَجُونُ غُرّةَ هُمِ عراه

يا أيها الوجعُ الذي ما عادَ يَضْنِكُ التقدّمُ

بل سيَدِمِكِ الرجوعُ

والزَمَيُّ في زنزانةِ المنفى

إلى شَبَاكِ جوعُ

صرخَ الجدارُ:

سأحرقُ الميئاةَ خُلْفِي

لن أعودُ إلى القبورِ

ستحملُ المرائياتُ جِسمي

في جسور من عبوري
لن أقومُ لأنكسرَ...
لستُ انكسارُ
لن أندثرَ...
قبل الحصارِ».

التمرد لدى إنانا الصالح هو تمرّد على الواقع السيء، حيث تتنوّد، في نصها «ظلال البوح صمت»، مع الوطن العربي الكبير وتُظلم واقعه المتردي متطلعة إلى مستقبل أفضل. والصالح من مواليد السلمية 1979، تحمل إجازة في الأدب الفرنسي.

صدام العبد الله

«مدنٌ تمرُّ عليّ لا أدري:

إذا حقاً أعانقها/ تعانقني

ولا أدري إذا ما كنتُ في يومٍ طبعْتُ دمي على أبعادها
فاستحضرتُهُ وأجرتُ في داخلي...

بلقيسُ تمشي فوق مَمْلَكتي وينقصني هنا السجناءُ

تنتاحني مدنٌ على حلٍ من الترحالِ

ثمّ تتيخُ فوق هواجسي أرحالها

لكانني الوطنُ الذي تتناهب الصحراءُ

سيجّ وردةُ؛ ليموت مشنوقاً برائحة البنفسج والرجولة

كلما

غنى على أطلاله الشعراءُ

الموت حاصرني فكل مدينة سكنتُ على أرجاء مملكتي

هباءُ

وطنٌ يزوره الرصاص...

فكلما جهّرتُ قافلةً من الشهداءِ خانتني فلول رعيتيَ

وتهدّمت في داخلي الأشياءُ

والناس لا يمشون حول جنازتي حتّى...

أنا المدن التي مرّت على بالي هنا وهناك

لا أدري لماذا كلما استحضرت أحراني عليها

أجهش الصمّتُ

اختنقتُ

وناحت الأضواءُ

مدنٌ/ نساءٌ أمطرتُ قلقي رؤىَ

لولا أشمُ أريجِ فنتتها،

وأمشي في شوارعها،

وتعبرني إذا ما زرتها الأنفاقُ تاركةُ

مسافةَ وردةٍ ودمي؛ لترقّيتي وتعرفَ غيبةَ البدويّ

حين يزور حاضرةُ

لكنّكُ أمرتُ كلَّ الخيل أن تعدو وترقص فوق صدري

ما الذي يبقى من الإنسان إذ ما غادر العصفورُ

من جنبّيه إلا:

بلدةٌ مجبورةُ

قبرٌ بحجم غيابه

أجرتان...

وخيمة...

وعزاء».

صدام العبد الله بنصّه «العزاء» يتمرّد على الذاكرة التي تقتلُ بالمدن والنساء والقصائد وتقتل منهن ما تقتل بالنسيان أو بالتناسي، والشاعر يعتبر نفسه في هذا النص إله هذا الكون الخاص الذي خلقه فكلما جهر جيشاً من الشهداء خانتته فلول رعيته - بقايا ذاكرته، فهدمت انتصاراته التي يدّعيها بالنسيان. والعبد الله من مواليد القامشلي 1980، مجاز لغة عربية.

خطوط
محمد أوزجاي.

أميرة أبو الحسن

2011

وق

هذا البكاء المؤجل منذ عام. العام الذي كبرت فيه. كبرتُ حتى سبقت موتي. موتي الذي ينتظرني. في ركن قريب. ركن ينتظر مثلي لحظة البكاء!

كوابيس 2011

نوم يَضُمُّ الخوف. يحبس الأصوات في حناجر ضَيِّقة. نوم يجعل من النخل حفرة يتندَّد النائم فيها ويهيل التراب على نفسه بنفسه. نوم يشبه الخوف وخوف يشبه النوم فلا تتبيَّن تماماً كيف يبدأ الشلل بالتسلل إلى أطرافك. ينتشرُ حتى أعْمَق نقطة في رأسك. نوم يُجبي الأموات أحياناً ليصَحَّحوا لك ظَنُّكَ بأنك ما زلت على قيد الحياة.

صباح مرتبك وخائف يجُرُّني بقوَّة من أدني إلى الأسفل. أفكر كثيراً بجُرِّ أدني في سبيل الخلاص... لكني كنت قد وعدت حبيباً - لم يأت بعد - بها.

لا أعرف ماذا أفعل بكل هذا البكاء المحشور في داخلي؛ يتكاثر. ينقسم. يتكدَّس. ثم يقاسمني نومي والهواء القليل الذي أنتفَّسه. أغويه بأنواع الحزن كافة ليخرج فلا يفعل. أخيره كل يوم أني أريد أن أذهب إلى موتي خفيفة فيتهمني بإفلاق راحته. أتناساه، فاستيقظ بسواد حول عيني بقول لي: ما زلت هنا! يطالبني بحر، فهو لن ينهمر إلا على ما يشبهه! لكن جبالي سوداء لم تعرف أبداً كيف تتحوَّل إلى بحار زرق. أدعه ينام ليلة أخرى، وغداً سيكون لنا حديث يشبه كل أحاديثنا السابقة.

التعب يشدُّ على عينيَّ كل صباح بنزعني من دفاء سريري ألا بد من نهار آخر؟!

مفاوضات كثيرة تتم في الخفاء مع الله لكن... لا فائدة!

النمل يكمل طريقه فوق جسدي وأنا أخرك بأن النهايات البهتة تبدأ بكذبة

وأن الرمال لم تعد كافية لرؤوسنا... الكلاب الجائعة تقترب ببطء ونحن لا نملك سوى الانتظار...

لعنات 2011

ارتدِ ثيابك وارحل. وإن شئت أن تفرج عاربياً لا تتردَّد، فدماء الموتى التي لا تُؤرَّق نومك، ستستزعر عريك. سيستقبلك ربُّك بالعناب الشديد فاضحك في وجهه. وقد يستكين لضحكتك البلهاء فيتخلَّى عن قسوته ويجعلك مهرجاً يتسلَّى به الطيبون في جنته. ارتدِ ثيابك فأنت قبيح في عريك، قبيح في حياتك، وأكاد أجزم أنك ستبدو قبيحاً جداً، في قبرك!

بكل عفوية

سأخبرك عن لعنات النساء

تلك التي توقظك مرتعباً كلما غفوت لتظن أنه مجرَّد حلم مرعب آخر تلك التي تدبر رأسك بحثاً عنم يلاحق سيرك وإن كنت لا تصدِّقني فاسأل أُمَّك هي ستخبرك!

وأنت تضيف إلى سنوات موتك موتاً جديداً

لا تنس أن تضع تلك الابتسامة على قناعك فهناك دائماً غبي آخر سيصدِّقها!

هل صدَّقتي أخيراً

الأمر خرج من يدك منذ زمن أبعد منك ولم بعد أملك في هذه الليلة بالتحديد سوى أن تفتزش الفضاء وتبكي عجزك!

حب 2011

ويحدث أحياناً أن نشتهي الحب في زمن الحرب يحدث أيضاً أن نجمع موتانا كل مساء نَجْهَزم لدفن عظيم...

كل صباح، تفرُّ منا قلوبنا نستعبدُها... فارغة ونبدأ العدَّ مرة أخرى...

ويحدث أننا نشتهي

ويحدث أننا

هكذا

سنكمل ما تبقى

بقلوب مهترئة

تعمل بصمت

لا يشبه

إلا الموت...

أغار من قلبي. فهو يعرف الاتجاهات أكثر مني. لا يهْمُه إن جلسْتُ أقابل الشرق أو الغرب. أو إلى أي جهة غفوت. هو يعرف تماماً أين أنت. يتركني وحيدة. ويُثْجِه إليك.

إحدى مساوئك التي لا أكفُّ عن تعدادها أنك جعلت من قلبي الطيب قلباً متفطرساً كطفل يرتقي أرضاً وبهلاً المكان صراحاً لا تُرضيه سوى اللعبة الوحيدة التي لا أملك شئها.

كان الحرب حلّاً مناسباً. لم أكن أملك ساقين قويتين. لكن قلبي الضعيف أجاد في عدوه حتى سبقني. وسبقك. الآن...

لا أعرف ماذا أفعل بكل هذا الملح في جوفي!

وكأنك أعلنتَ علينا حداداً مبكراً

نحن لم نمت بعدُ

واين عربي لم يكذب في ما قاله عن الحب

إنما نحن فقط الجحلة!

ثم... عندما لم يعد هناك ما يقال عبثاً نومي في جيبه ورحل!

وق

كثُرَ أبدوا شكوكهم بـ«جائزة نوبل» وقضية منحها لنجيب محفوظ، لكنَّ قلة اهتمُّوا بمعرفة رأيه هو، وهل كان مشجعاً للجائزة وأهدافها أم أنه فضل الصمت إلى أن فاز بها؟

من خلال حواراته ولقاءاته تحدَّث محفوظ عن «نوبل» في أكثر من موضع، وعلى فترات مختلفة، وباطلاعنا على هذه الحوارات نكتشف أن موقفه قبل نيله الجائزة مختلف عن موقفه بعد نيلها.

فقبل الجائزة صرَّح أنه سيرفضها إذا حصل عليها لأن ذلك سيؤلِّب ضده الجماهير التي ستربط بينها وبين موقفه من اتفاقية «كامب ديفيد»: «نعم سأرفض الجائزة لو منحوني إياها لأن البعض اعتقد أنني ادعو إلى السلام وكامب ديفيد من أجل الحصول على جائزة نوبل التي تسيطر عليها الصهيونية العالمية... وإنني ادعو إلى السلام في نظر هؤلاء لكي أحظى برضى تلك المنظمات التي تتحكم في منح الجائزة لمن تريد، ولهذا سأرفض جائزة نوبل لو مُنحت لي بالفعل لأنني في الحقيقة في غنى عن رضا الصهيونية» (السيد أحمد فرج، أدب نجيب محفوظ إشكالية الصراع بين الإسلام والتفريب، دار اللواء للطباعة، المنصورة، 1990).

فإذا، محفوظ يؤكد هنا تهمة طاولت «جائزة نوبل» وهي أنها غير مستقلة في قراراتها وأن أهدافها ليست أدبية صافية، بل ثمة أهداف أخرى يتحكم فيها صراع المنطقة العالمية ومنها الصهيونية. لقد كانت آراء نجيب محفوظ تجاه السلام مع إسرائيل من أبرز الأخطاء التي وقع فيها، ونال بسببها الكثير من السخط والانتقاد وحتى الشتم بتهم الخيانة والبحث عن أطماع لدى الدولة لأنه مؤيد لها في قراراتها، وإن كان يدعي أنه سبق السادات في دعوته وجاء على لسانه «إنني ضد اللاسلم واللاحرب لأنها حالة تستنزفنا وإن المفاوضة هي مواجهة الموقف بواقعية ولم يكن السادات في ذلك الوقت فكراً في المبادرة، والعيب أن السادات كان يهاجمنا قبل المبادرة».

لم يكن نجيب محفوظ الوحيد بين المثقفين البارزين آنذاك من دعا إلى السلام، فقد أيدها توفيق الحكيم، يوسف السباعي وآخرون، لكن التركيز انصبَّ على نجيب محفوظ أكثر بسبب فوزه بـ«نوبل»، حيث راح الجميع يهتم بأدق التفاصيل والكلمات التي وردت

في رواياته، فما بالنا بآرائه في القضايا الكبرى والمصرية. يضاف إلى ذلك آراؤه تجاه الغرب، ففي حوار آخر بخصوص إسرائيل والصلح معها يقول: «لو كان الأخذ من حضارة متفوقة يعني الفناء كنا فنينا في الاستعمار البريطاني والفرنسي واليطياني والإسباني، لقد استفدنا وصرنا أحسن، بل أخذنا من المبادئ التي حاربناهم بها، وأخذنا الاستقلال. هل كنا نعرف الديمقراطية والاستقلال التام؟ هم اللي علمونا» (جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، ليبيا).

هذا النوع من الآراء التي زلَّ بها لسان نجيب محفوظ في حواراته جعل فوزه بـ«نوبل» محفوظاً بالشكوك والشبهات. وقبل عام واحد فقط من حصوله على الجائزة أدلى بحديث إلى «الشرق الأوسط» يؤكد قوله الأول عن أنه سيرفض الجائزة: «أنا لم أفكر أبداً بجائزة نوبل، أعجب كثيراً كيف نشغل بالنال ليل نهار بهذه الجائزة وكأننا لن نكتب أبداً أو لن يكون لنا أدب إذا لم نفر بها» (ديب علي حسن، نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان، دار المنار، بيروت، 1997).

هذا كان قبل فوزه بالجائزة، لكن الأمر تغيرَ بعد ذلك، ولم تبقَ هذه الأحاديث على حالها فقد عاد بتصريحات أخرى مضادة. واللافت أنه لم يقلها فحسب، بل كان شديد السعادة بها: «إنني سعيد لنفسي وللأدب العربي»، مشيراً إلى أنه يتذكر في هذه اللحظات أساتذته من الأدباء المصريين الذي كانوا يستحقون نيل الجائزة مثل: طه حسين، عباس العقاد، وتوفيق الحكيم، كما أعرب عن تفنياته لجميع الأدباء العرب الكبار بأن يكون لهم مثل هذا العظ السعيد، ورأى في الجائزة رزقاً وتأميناً لحياة بناته من بعده.

بعد فوزه سأله محمد الفيطي عن أثر ذلك عليه فقال: «ولأني منذ زمن حسمت الأمر مع نفسي ربما منذ عشر سنوات حيث عرفت أن الجائزة تغطى للعالمقة أمثال برنارد شو وتوبي جان، وتأكدت أنها ليست لنا نحن العرب ربما لحسابات كثيرة كانت دهشتي الكبرى هي الشعور الغالب على هذه اللحظة» (بخصوص قوله «ربما منذ عشر سنوات» إذا حسبنا عشر سنوات قبل عام 1988 وجدنا أنفسنا في العام 1978 أي تاريخ إتفاقية «كامب ديفيد» مع إسرائيل وبالتالي فتصريحاته

نجيب محفوظ،
رسم: حسن إداري.

هاجر بكاكريه

نجيب محفوظ

و«نوبل»... قبل وبعد

قبل نيله الجائزة

صرَّح محفوظ

بأنه سيرفضها

لأنه «في

غنى عن رضا

الصهيونية»

السنة الرابعة

العدد 47 - الجمعة 10 شباط 2012

ش

تقول الأغنية السومرية: «لقد نفتنا الآلهة غرباء حتى مع أنفسنا... حكمنا الأيدي، حكم بخارة يعشقون النبيذ». لا علاقة للمنفي

بالزمن المعرّف مثل زمن الطفولة، فهو لا يجرّ إلى الذكريات، استرجاعاً للزمن المفقود. وتكاد تتعدم علاقته بالمكان الثابت، الجغرافيا. وذلك لأن زمن الذكريات يتطابق مع المكان المعرّف، بوصفهما يتنوّع ويهاجر كالبخارة الذين لا يمتلكون مكاناً ثابتاً ولا زمناً ثابتاً. البخار هو ضدّ الثبات، فالبحر متغيّر في كينونته، من هادئ إلى عنيف الموج، ويتناوب عليه زمن المدّ وزمن الجزر، زمن انطلاق الرحلة، وزمن الوصول، زمن القاع وزمن السطح. وما يترتّب على هذا الزمن المتغيّر من تقلّيب في طبائع البخارة -

المنفيّين، المستعدّة من صفات البحر. أسّس البخارة الهولنديون دون غيرهم في القرن السادس عشر، بيوت الجنس على قنوات أمستردام، تغلباً على الخوف من البحر، وحصولاً على الاستقرار المؤقت من اللذة الجنسية، تقليلاً من شعور التهديد والحركة. يبقى هذا الأمان زائلاً في شخصية البخار - المنفي، لأنه سوف يواجه الزمن والامكان مجدداً. البحر وإن يكن معرّفاً فهو غير ثابت، هو متحرك في كينونته متنوعاً ذاته. يشترك الجسد والعودة في اللحم وفي غاية الوصول، الجسد عودة تقتزن بالرسوّ في الموانئ. تظل رغبة البخار في الوصول قاهرة الرحيل، ويبدو المكوث الطويل قاهراً البحر. يتأرجح البخار بين قهر وحتمية فعل كالمنفي. الحتمية تتمثل بالسفر، والقهر يتجسّد في رغبة تطمح إلى التحقّق. أليس الحلم هو التأرجح بين رغبتيّ القمر وحتمية التحقّق؟ أليست الكتابة الإبداعية، هي الاستحواذ على تينك الرغبتين؟ استحواذ رديف حتمية توليد النصّ. الكتابة الإبداعية، التي يعينها دلولز في حديثه عن كتابة بروسٽ، هي الكتابة البحرية، كتابة النفي، وإن تنم بلغة الأم. بالعكس، إنّما هي المقصودة، وما الكتابة باللغة الأجنبية، بغير لغة الكاتب الأصلية، سوى نوع من الكتابات المنفية وليست كلياً أو ذاتها. التضحية بالأمر كمننّبة للخصن والطمانينة، مرمى الكتابة الإبداعية - البحرية، أو في أسهل تسوية هي تحفظ للأمر امتدادها في الكل، في كل العالم بما فيه الإبداع، وأن تكتسب الأم صفةً بحريّة، وهي كذلك. الأم

المنفي بالبحر، والمنفيين بالبخارة، متجاهلة التوصيفات الأخرى: كأن يشبّه المنفي بالتّجار أو بالمعلّم. يلتقي المنفي بالتّجار عند الزمن، ويثبّد النفي بالبحر بنقطة التقائهما في الزمن. ليس النفي الابتعاد عن المكان، بل خسارة الزمن، وخسارة المكان المعرّف، عندما لا يتنوّع ويهاجر كالبخارة الذين لا يمتلكون مكاناً ثابتاً

بحريّة، والأب رمليّ. الأم كتابة، والأب قراءة. وهكذا، فإن الكتابة الإبداعية بحريّة الصفات، منفيّ. والمبدعون بحريّون، تتفرّب ذواتهم مكتسبة طبائع الأم والبخارة. تُسبّب سطوحهم الفرق وقيعانهم النجاة. لا يوجد مثيل للكتابة الإبداعية في تحولاتها، أفضل من شبيهيّ الأم والبحر. هما متحولان دائميّان في الصفات وفي الكينونة. وعليه يتفّيران زمنياً وإشارتياً، من زمن إلى آخر، وداخل الزمن نفسه. من حضن إلى تهديد. للنصّ قدرتهما على هذا التحول. فيكتسب المبدع من طريق التحول الحيّ صفةً النصّ المتحوّل، وهي صفة دهرية، يظل النصّ مفرّغا منها طالما يجن إليها في علاقة دائمية الخسارة والتعويض.

ألف ليلة وليلة

تبدو الكتابة البحرية واضحة في حكايات «ألف ليلة وليلة»، إذ ترويها شهرزاد عندما يغيّر وضعها العاطفي من الاطمئنان إلى التهديد، فتتجمع صفات البحر إليها؛ نجاة - غرق، يابسة فاقدة الأرض. وعندما تقرّر الروي تدمج صفتيها معاً؛ امرأة، وقارئة جامعة حكايات. فلا بدّ إذاً من التحول إلى شخصية واحدة كي تُخلّد في حياة القصّ، جامعة كينونة المرأة المطمئنة ككائن اجتماعي، مع شخصية القارئة قبل أن تذهب إلى شهربار، منتجة شخصية الراوية المهدّدة والمهدّدة. بالتوقف عن الكلام، تُجمّد الملك رمزياً، لأنها مصدره. التوقف بمرتبة عصيان الأوامر، وكل عصيان تهديّ، حرمانه لذة الاستماع، الراوية مندجمة بالخضوع. خضوع منقوص ممّوه، يتكرّر فيه الدل على شخصية الملك، ولأنها امرأة تجيد المناورة في الفرض والخضوع، تُعطى وتسلب، بمعنى العطاء منوهاً شرط السلب، كما تعرف هي ماضي شهربار المسلوب مكانة وحياً وثقة نتيجة خيانة زوجته الأولى. فتوحي إليه بأن وجودها رهن موافقته. تترك المرأة القصص وفوائده شعورياً، بينما يدرك الرجل التهام ناشأياً مع سلطنة المكتسبة غريزياً. الإبداع هو إنتاج القصص. تتقدّم شهرزاد بفعل القص الحارس ترك حكاياتها ناقصة تحتاج اليوم الثاني كي تكتمل، وهو نقص انعكاسي، يتلقّفه شهرزاد انعكاساً بسبب كمية السلب الحياتي الذي يُعانيه. النقص من أنواع السلب

وهو المقود إلى المحو. يحمي النقص الراوية، ولأنه قوّة تعويضية، يقلل رغبة القتل عند شهربار. يميّز الانعكاس الارتدادي تاريخ الشخصيتين لاحقاً: يرتدّ النصّ إلى «ألف ليلة وليلة»، إذ يختلف المؤرخون على صحة الكثير من الحكايات الواردة فيه، يضيفون ويحذفون، ويتعلق الأمر أيضاً حتى بترجمات الحكايات المختلف عليها أصلاً. وهكذا يحول النقص الانعكاسي مرتداً في تأريخ الليالي الذي هو تاريخ نقص مثلما هو تاريخ شهربار. تتضال (تتناقص) شهوة القتل بسبب استحواذ النقص عليه. الراوية مانحة وليست مسلوبة، إنّما الملك هو المسلوب، بل مستمرّ في صفة المسلوب، يقتل من يتزوّجها. لكنما نفّوه هذا كله، في مقايضة متكافئة تنطلي عليه وهي النقص الانعكاسي الارتدادي. وفي جانب آخر من الضعف الشهرزادي يمكن انتصارها النهائي. المرأة بطبيعتها سياسية، تخفي تسلطها ميطناً بإجاء المخالطة، يسهمو شهربار عن علاقة التكافؤ بينهما المتحقّق بفعل السلب المتبادل: هو يسلبها الحياة متى يشاء، وهي تستعمل طلوع الصباح ترثيراً للنقص الذي يسمح لها بالتوقف. يستمر كل من الأدب والحياة بفعل حيلة دائرية. حيلة المرأة دائرية وحيلة الرجل مستقيمة. يجب ألا تكشف الحيلة، لثلا تفقد ماهيّتها كحيلة. لا يوجد منتصر ولا مهزوم في الحيلة، ماهية الحيلة هي التكافؤ، لذلك تحافظ شهرزاد على علاقة متوازنة ولا تظهر تفوّقها. الحرب حيلة، لكن عندما يمارسها الرجال تفقد خدعتها، لأنهم يطمحون إلى نتيجة الغالب والمغلوب. سيادة الملك واضحة في حالة شهرزاد، وهي حيلة الأدب في الوجود. الحيلة تسلب وتعطي العمل صفة الأدب. إذا، تمارس شهرزاد كل مزايا الأدب وصفاته، هي المتحوّلة من الذاكرة إلى المحو: ثمة من يقول بأن شهرزاد كانت قد قرأت حكاياتها كلها في مكتبة أبيها الوزير، حفظتها في ذاكرتها، ولم تكن هناك حاجة إلى الروي، بغياب الحاجة إلى التحول. كانت ذاكرة قبل القصّ، والذاكرة تروي شرط أن تتحول. يقول بلانشو: «النسيان هو بقطة الذاكرة. إنه القوّة الحارسة التي بفضلها يحافظ علي سرّ الأشياء»، فالنسيان هو الذي يروي، مستعملاً المحو فيه، الذي يتحوّل ذاكرةً حالماً ينتبه. الذاكرة مركزية لا تتحوّل، بينما النسيان فيها المتغيّر. لذا تجذب الذاكرة الأحزاب والمؤسسات، لأنها شعاراتية، إعلانية ترتبط بالماضي الواجب الشاء عليه، كما هي حدية الأحكام بما يتناسب وعقلية العقائد، عصيّة على التغيير. الاحتكام إليها سهل وواضح. بينما النسيان مذموم، إهمال ومحو. يجب الإنسان التذكّر، يوفر له الراحة. ويكره المحو، يُعرّضه للانكشاف.

كانت شهرزاد قبل الروي امرأة ذاكرة تحفظ الحكايات بعناية. حياتها الشخصية رتيبة فاقدة التحول. تتغيّر حياتها وذاكرتها عند التهديد. يجب أن تحافظ على وجودها وتصون كرامتها الشخصية، لذلك التّجأت إلى حيلة التقتص. صار الموت استعارياً حيلة نجاة، واللسان طريق الهرب، نجاتها مخوّة في لسانها. يتلقّف اللسان الفرصة ويمتّز عنها. اللسان فرصة في ذاته، أحياناً تكون صدفة زمنية سعيدة أو أليمة. لا يقتصص الرجل هذه الفرصة سريعاً، المرأة تعثر دائماً على الفرص، فهي مشغولة باللولب، بسبب من وضعها الاجتماعي المقيّد وجودها. تنفلك المرأة غريزة اللولب في وسط مجتمع يبيني مشاكلها. يجعل النقص العلاقة

السنة الرابعة

العدد 47 - الجمعة 10 شباط 2012

بين شهرزاد وشهربار احتياجاً متبادلاً ناعياً عنها صفة التبعية المذلة. ولكن النقص وحده ليس كافياً إذا كان عارياً بطبيعته دون وسائل اتصال مع قيمة أخرى. يُصبح النقص ناشطاً عندما يقترن بكتلة وجود ثانية فتنحه عامل التغيير. الحياة، وجود ناقص يكتمل بالرغبات. ولكن ما مصيره شهرزاد، لو أنها تقصّ الحكايات التي قرأتها كما هي في الأصل؟ لأنها امرأة بحريّة، عرفت كيف تتفادى من طريق النسيان عاقبة السؤّال. عليها نسيان أصل الحكايات تلك، محو ذاكرتها، ونسج حكايات مقابرة للأصل، مسوحة لتلاءم وعقلية شهربار. المحو يلائم السلطة، المواقف ربما تُدينها. لا بدّ من المحو والنسيان عند ممارسة السلطة، وهما المعينان في استمرارها. المحو هو السلطة. النسيان هو الذي يحكم. تبدأ السلطة بالانهيار عندما تتذكر، لأنها تتذكّر وقائع الغدر والخيانة التي حملتها إلى العرش، بينما تكتب ذاكرة المبدع حالماً تتسنى. الكتابة الإبداعية نسيان، وهنا فقط يهجّد السهمو. المحو الحارس يروي ويحمي. بحسب اعتقادي فإن حكايات «ألف ليلة وليلة» تثت بفضل التحول الناتج من حاجة النقص. من امرأة كصفة بيولوجية، إلى راوية ذات صفات متنوعة؛ ممحاة، بحريّة، كاتبة وليست راوية فقط، فحكاياتها لا تشبه الأصل (لا أحد يعرف أصل الحكايات). ولولا النسيان لاندثرت الرواية وحكاياتها. إذا، النسيان والمحو دأمان على عكس الذاكرة الموقّنة. وبهذا المعنى فإن شهرزاد نؤاسية وسندبادية في الآن ذاته.

شهرزاد - أبو نؤاس - السندباد البحري

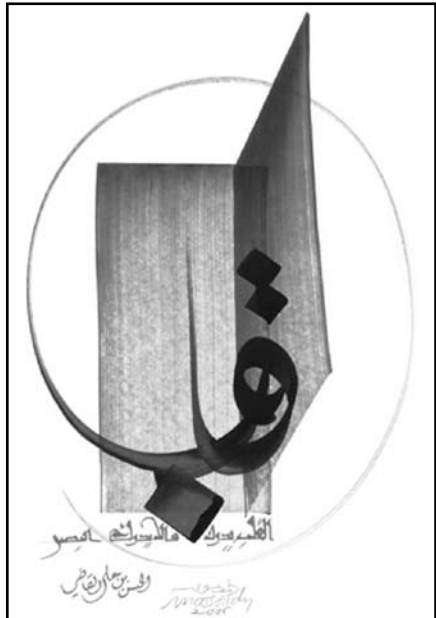
المحو والتحوّل هما ما يجمع هذه الشخصيات حياة وإبداعاً. كتب أبو نؤاس الشعر، بعدما حفظ ألف بيت منه، لماذا رقم ألف قصصاً تحديداً؟ (اقتراب من «ألف ليلة وليلة»). ثمّ طلب منه أن ينسى ما حفظ، فنسيه كما نسيّت شهرزاد ذاكرتها والسندباد أسفاره. أراد أبو نؤاس أن يصير شاعراً محوّلاً صفته. رغبة التحويل هي نزوع نحو تكميل النصّ، فلا بدّ من الذاكرة - الحفظ غير النسيان، يبدو النقص سلطاناً على الإبداع وعلى الحياة كلها. المحو أول تحوّل يرافق الإنسان في تغيير ذاته، ثم في إنجاب ذوات أخرى، وهو أول هواء تعيشه الذاكرة، وسوف يبقى هكذا. يلاحظ أن المحو يلازم الإنسان كالقفل والمفتاح معاً. يسعى المحو إلى وظيفة القفل بجانب صفته كمنفتاح يفلق على الأشياء ويفتح على ذاته. يتصل المحو عضوياً بالانكسار والنقص وأبدواتهما. في حالة السندباد غرقً وتبه، تليهما عودة سعيدة تقو مأساة الرحلة. التشطّي أول التحول، يُولد المحو من الانكسار والنقصان، المحو فم الذاكرة السعيد. ولذلك لديه قابلية الروي. كثيرة أدوات المحو من بينها الزمن الممحاة، البحر والكتابة الناقصة. هؤلاء يهسحون كل شيء عندما يغسلونه.

السندباد كاتب المحو

لولا المحو لما صارت شهرزاد كتاباً، لأصبحت ظللاً مندرساً. ولأنها تعرف قيمة المحو، أدبت على سرد حكايات السندباد البحري، شبيهها؛ كلامها يقع تحت التهديد. كل يوم هما كائنان ناقصان. شهرزاد بحكاية جديدة أو بتتمّة، والسندباد برحلة جديدة، أليست الرحلة حكاية؟ ألا تعني الرحلة تعويض النقص؟ يشتركان في السفر، هي في السفر اللساني وهو في

السفر الجغرافي. أين يتصل اللسان بالجغرافيا؟

بالنفي: اللسان يتكلم ينطق ويتنوّق، ولكن لا يروي، إلا عندما يهجر الفم العضوي الذي يضمّه، والذي يحدد له صفاته البيولوجية، عندئذ تصبح الحكايات فمه، بمعنى أن وظيفة اللسان كعضو متّحي، يُصبح راوياً. المنفى مرادف الارتحال سواء النصّي أو الجغرافي، يساهم في أمحاء الأصل مانحاً إياه أصلاً جديداً، يكتسب الإنسان المنفي عادات وجغرافيا جديدتين، ومن جهة النصّ المنفي، يتقرّب عن كاتيه، مكتسباً تأويل ورعاية القارئ الذي يربّيه تربيّة غير تربية مؤلفه. حكايات السندباد البحري هي حكايات الأبناء دون الآباء. الأبناء توافّون للرحيل بينما الآباء يشهدون البيوت، يهجر المسافر صفة الأبوة طالما هو مرتحل. لم يتعامل السندباد البحري مع سفره بمنطق الآباء الحكماء، بل بشغف الابن المغامر. الابن مرّوج الدهشة. تظهر علاقة نفي عائليّة: الابن مرّوج الدهشة، الأب مرّوج الحكمة. المغامر لا يهتم بجمع المال ولا يوجّه نفسه نحو العقل، بل نحو الاكتشافات زاده ومآله، هو ليس معلم سفر، بل تلميذ غربة. أليست هذه صفات اللسان المتغرّب، والنصّ المرتحل؟ لا يقترب المبدع من مرحلة تشييد البيوت لثلا يصير أباً، وبالتالي يصير نصّه بيتاً. يبقى النصّ الإبداعى ماؤى دائماً مثل «ألف ليلة وليلة»، يحتاج بيتاً يؤويه. ألا يكتسب السندباد مرّوج الدهشة صفة الكاتب؟ وبالتالي فالكاتب هو سندباد. ليس السندباد كاتب نصوص، بل كاتب دهنشة وأسفار وهو نص - رحلة. وهكذا، يحتاج إلى امرأة تسرده. ثمة علاقة بين الروي والمنفى. تروي شهرزاد النصوص المفترية فقط، النصوص المقتنعة التي تجد لها في اللسان تربة أخرى. يقع المبدع يومياً مثل شهرزاد والسندباد تحت حاجة النقص. يجتال عليها تأليفاً. النصّ نقص مدوّر، قريب اللسان السرمي الروي ذي الحكايات المدوّرة. النص هو نفسه مدوّر، والذي يدعي نصاً مستقيماً، يتنبّئ السطحية. وإذا سلّمنا بوجود النصّ المستقيم جزافاً، فهو بلا لسان وحيلة. اللسان مدوّر، وعندما يكون مستقيماً، ينتفي الروي فيه، حيث يصل القصّ إلى النهاية. في المقابل، يعني النصّ المدوّر السلسلة، حلقة واحدة فيها لكاتب النصّ، وللقارئ السلسلة المتّقية. الإبداع هو نص مدوّر - سلسلة، ولسان مدوّر. من الممكن أيضاً أن يصير القارئ فماً، أو سلسلة قراء، أي تأويلات عدّة. طوبى للنصّ الذي يجذب سلسلة أفواه. جميع رحلات السندباد كانت دائرية، سلسلة طلاقات، ما يجعلها قابلة للروي. ولولا شهرزاد لما عُرفت تلك الرحلات، ومن المحتمل أنّها تصرّفت بها كي تتسجم مع رغبات شهربار، إن لم تكن من تأليفها هي كربة ققاء. الكتابة الإبداعية هي كتابة بحريّة؛ غرق وعواصف، أرض سعيدة، عودة إلى الوطن. ثم يبدأ الكاتب السندباد رحلة جديدة، رغم المخاطر التي صادفها في السفرة الفارطة. يُشبه النص رحلة السندباد البحري بمتناج يرويه، يتصرّف به ماسحاً الأصل، مكاكياً عمل الكاتب نفسه. إذ يكتب المبدع النصّ المدوّر، يكتب ما كتّب قبله. رحلات السندباد تتشابه وتختلف عندما ترويها شهرزاد حصرياً. النصوص دوائر، من البعث أن يدعي كاتب ما امتلاك بدايتها ونهايتها. لكن عندما يكتب المبدع نصه، يجب أن ينسى دائرية النصوص، ويشتمل عليها كما لو أنه يبدع دائرة شخصية لنصوصه. دائرة هي الكتابة السندبادية.

خطوط
حسن المسعود.


سليم البيك

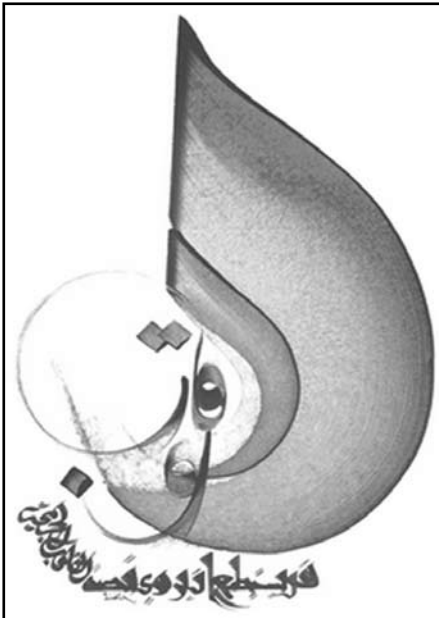
عن الموجة الجديدة في الأدب الفلسطيني

انتهيتُ في مقالتي السابقة عن الأدب الفلسطيني عند فكرة أن هنالك مفهومين لـ«الجديد» فيه: الأول بمعنى الأدب الفلسطيني الخارج من الضفة وغزة، وهو المفهوم الثقافي التابع للمفهوم السياسي لدولة فلسطين، وهو ما يجهد مثقفو السلطة و«فتح» لاختراعه، ليكون الأدب الفلسطيني الجديد هو ذلك الخارج من الكيونة الفلسطينية الجديدة في دولة فلسطينية مشوّمة. وذلك كنقيض لفكرة «الأدب الفلسطيني» التي تعني كل ما هو فلسطيني الانتماء والاختيار في هذا العالم بغض النظر عن الانتماء التاريخي لهذه البقعة الجغرافية، وهي كامل فلسطين، فكيف بالحديث عن 22% منها؟ أما المفهوم الثاني لصفة «الجديد» من هذا الأدب، وهو غاية هذه المقالة، فمختلف تماماً. الأدب الفلسطيني الجديد لا يتناقض أخلاقياً مع مفهوم «الأدب الفلسطيني» كما قاربته في المقالة السابقة، أي كون الانتماء الفلسطيني لأدب ما يقرّره الاختيار بالانتماء للقضية، بخلاف غيرها من الانتماءات الأدبية المبنية على القومية أو اللغة أو الحدود السياسية. بل هو الاستمرار الفعلي له، الاستمرار الفعلي لأدب كفاني ودرويش وزباد وحبيبي وآخرين. هو ما يخرج من الفلسطيني المنتمي لقضيته، ومن غير الفلسطيني المنتمي للقضية ذاتها. ففي هذه البلد غلبت فكرة فلسطين جغرافية فلسطين. أو غلبت القضية الحدود. انطلاقاً من ذلك سأتكلم، ومن رؤية شخصية، عما يميّز هذا «الجديد». الأدب الفلسطيني الجديد لا يلتزم بالضرورة مباشرة الأدب الفلسطيني الكلاسيكي. ولا يتناقض معه بالضرورة أيضاً. هو استمرار له بأشكال ومضامين جديدة. الانتماء للقضية هو هو، طبيعة هذا الانتماء هو ما قد يختلف، لن يسمّى «أدب مقاومة»، وقد يسمّى كذلك إن أعيد التفكير في مفهوم المقاومة، أو إن تمّ تهديمه وإعادة بنائه على أسس جديدة، لا تتناقض أخلاقياً ووطنياً مع المفهوم الكلاسيكي. لكن من الذي يعرف الأخلاقية والوطنية؟ لا أحد. صيرورات وتراكمات هذا الأدب هي التي تعرّف الأخلاقية والوطنية وفكرة الأدب الفلسطيني الجديد أساساً. لكن هل هنالك أدب فلسطيني جديد، كمّا ونوعاً، يمكن البناء عليه؟ أعتقد ذلك. أما الأكيد

فهو أن هنالك محاولات في العقدين الأخيرين - أو العقد الأخير منذ اندلاع الانتفاضة - يمكن الانطلاق منها إلى بناء الفكرة ذاتها، إلى ما يمكن تسميته بالموجة الجديدة في الأدب الفلسطيني، فليس هو انفصال عن أدب كفاني ودرويش (قريبه خاصة) والآخرين، بل موجة جديدة، فكرة جديدة، دون الحاجة للقطع عن المعلمين الأوائل. تحزرت الموجة الجديدة في الأدب الفلسطيني من فكرة الفلسطيني البطل، المهدّب، الروليتاري حتماً، المخلص، الفدائي، ليقرّأ الناس الآن أدبا فيه - إضافة لما سبق - الفلسطيني الأزعر، العرص، الخائن، الضعيف، اليائس. تحزّر الأدب من فكرة البطل المثال، الفرد/ الشعب، كما في أدب المقاومة أو الثورة في أي مكان من العالم، يمكن الآن قراءة أدب فلسطيني أقرب إلى حقيقة الفرد الفلسطيني، صار يمكن قراءة أدب ذاتي بعيداً عن التعميم والموضوعية، أدب حميمي، أقرب إلى شخص الكاتب، إلى تجاربه دون تقرير دروس أخلاقية وسياسية وأيديولوجية وعبارات بانّت (أقول: بانّت) مبتذلة، أدب يتكلم فيه الكاتب على نفسه، يكون فيه أصدق مما إذا تكلم على الشعب وقضاياه الكبيرة، أدب بصوّر تفاصيل تخصّ الكاتب دون غيره، دون أن يضطر لقراءات فكرية وسياسية ليخرج بنصه الأدبي.

لست هنا أحاول «قتل الأب» في ما يخصّ الأدب الفلسطيني الكلاسيكي، بل إنني أمقت «قاتلي آبائهم»، ولا أنا أقلل من قيمة أديهم، بل وأمقت من يتناول عليهم. لكني ببساطة أكي عن فكرة «الجديد» في هذا الأدب، وهو ما يجوي تناقضات وتهديمات وإعادة بناء لما هو «قديم» أو كلاسيكي، تماماً كماي نمو طبيعي لأي كان حي، والأدب كائن حي. ما طرحه هنا مجرد فكرة شخصية جداً قد أفتتح بغيرها وقد لا أفعل. وإذا سمّح لي أن أتحدّث عن تجربتي الشخصية وعما يمكن أن يكون قد شارك في تطوير فكرة «الجديد»، فسأقول الآتي: كتبت نصوص كتابي الأخير أثناء وبعد اقتتال «فتح» و«حماس» الدموي، وهو الأبعد من بين الاقتتالات الأهلية في تاريخ الثورة الفلسطينية. صدر الكتاب قبل أشهر قليلة، ومن خلال حوار أجري معي

بخصوصه، انتهت إلى فكرة قادتي إلى المقالة هذه. قبل أيام فقط تنهّمت إلى أن الاقتتال المشوّوم لم يكن شرّاً مطلقاً، بل خُلف غنائم لم أنتهه إليها إلا مؤخّراً. قد يخلو كلامي من الأخلاقية عند آخرين (مرّة أخرى: ما معايير الأخلاقية؟) لكني فعلاً أرى «نجاة» أو «انتصاراً» أدبياً ما في ما حصل، أرى أن الاقتتال الدموي في غزّة أعطى أسباب النجاة للأدب الفلسطيني ليخرج فعلياً من كليشيهات البطولة والمقاومة. أعطاه أسباباً ليجهز بذاتيّه. الاقتتال أعطاني، شخصياً، وربما من حيث لا أدري، حجة «دموية» لأكتب عن فلسطيني غير فلسطيني كفاني ودرويش وحبيبي. لأكتب عن فلسطيني أحق، أو «مُتيك»، أو كما أريده أن يكون في نصي بعيداً عن الشعور بتأنيب الضمير كوني أخزب في صورة البطل والشهيد والأيقونة للفلسطيني. الاقتتال حرّني أدبياً وثقافياً وأخلاقياً في نصي وأعطاني مصداقية حين أكتب عمّا أريد. الفلسطيني مخلوق إنساني غير ملائكي. لم على المقاوم مثلاً أن يكون مخصياً ذهنياً وعاطفياً وعضوياً؟ لم على الفلسطيني أن يكون مقاوماً ومناضلاً في الأساس؟ هذا ما لن أقبله في نصوصي. لن يكون غريباً الآن حين يكتب أحدهم أدباً فلسطينياً إبيروتيكياً مثلاً، دون أن تضطرّه فلسطينيته إلى أن يذكر جيش الاحتلال أو المخيّمات أو حالة اللجوء. قد يذكر بعض ذلك أو كلّه، ولكن ضمن سياق إبيروتيكّي، وذاتي جداً، ضمن نصّ يبيّن أساساً على علاقة عاطفية و/ أو جنسية بين رجل وامرأة، قد يكتب أحدهم ذلك وحجّته معه، أثبتنا أخيراً كم نحن بشرّ. هنالك الآن أدب فلسطيني جديد، قد أراه أنا كـ«موجة جديدة»، وقد يختلف آخرون معي في ذلك، قد يرفضه المحافظون ووطنياً واجتماعياً، والحربيون القدامى والمناضلون، لكنه موجود، لا يكي على القضايا الكبيرة، لا تتحدّلهما هشاشته ربما، لكنه يحكي عن هموم صغيرة حميمية تفصيلية في حياة الكاتب الشخصية، أو في ذهنه وحده دون غيره. الأدب الفلسطيني الجديد يشبه الفلسطينيّين، أقرب إلى حقيقتهم في الوقت الذي كان الأدب الفلسطيني الكلاسيكي أقرب إلى مخيلتهم. أو إلى حقيقتهم في حينه، لا أعرف، لكنه لن يشبه أبداً واقع الفلسطيني اليوم وهمومه، أكان لاحقاً خارج الوطن أم داخله.

 خطوط
حسن المسعود.


خالدون عبد اللطيف

ختان اللغة

داخلها لمصلحة المقولة الكامنة، أو حتى بنسف مركزية الوجود اللغوي من خلال التقنين الكتابي والإفراط في زرع فواصل الصمت، والراهنة على مقعولها البصري. الفضيلة العظمى لأي لغة حيّة أنها مجانية في إطارها العام، لكنها ضمن حيّز شعري أضيق تغدو علامة مسئّلة بأسماء من تفرّدوا بكتاباتهم من خلالها. اللغة أيضاً سجن كبير و«ليست بريئة على الإطلاق» حسب تعبير بارت، لكن الشعراء الحقيقيون أسهموا جميعاً في خلق امتيازهم على مستوى خصوصية تلك اللغة، وبات بالإمكان التعرّف إلى صاحب القصيدة من لغتها، خصوصاً إذا تجسّدت إبان فترة ترسيخ الشاعر لمكانته الشعرية وصوته المتفرد، بما يؤكّد العلاقة التكاملية بين اللغة والنص، إنما دون إغفال حقيقة أن اللغة وحدها لا تصنع المكوّن الشعري في القصيدة. في أكثر حالاتها طرافة، لم تكن قصيدة النثر منجاة من التنافر مع اللغة رغم التهاوي فيها، خصوصاً لدى بعض الشعراء المستمسكين بعرى اللغة المقدّسة كما هي في وضعيتها الكلاسيكية، بحيث يسهم تلقّس ذلك التنافر الجوهرى داخل النص، وانفصال بنية لغته عن تعيّن الزمن الحالي، مما يفقد ذلك النص ولغته مصداقيتهما جزّاء ذلك، وي طرح كلا منهما خارج راهنيته، مُسقِطاً عنهما أيّ أبعاد ومحمولات ميتافيزيقية. هذه اللغة المقدّسة تُضمّم وتُحدّد نفسها بنفسها، ثم لا تلبث أن تفكر بصاحبها حين تعود به وحيداً من حيث بدأ، فالتسليم بأن موضوعات الحياة صالحة للاشتغال الشعري لا يعني بالضرورة صلاحية ذلك وانسحابه بالمطلق على اللغة حين يتعلق الأمر بها. لا مرأ أن في أغوار اللاوعي الإنساني خليط مشوّش من التدايعيات والأحلام التي تتعشّد بصور معقدة، ومن ثم لا يقدو منطقياً نقّل فكرة أن اللغة فقط كفيّلة في مثل هذا الوضع بنقل وتوصيل التوهّجات الشعرية بكل أمانة. حينئذٍ، وللحيلولة دون تحوّل القصيدة الحديثة إلى مجرد هذر لغوي، نحتاج اللغة إلى ما يشبه عملية الختان؛ لتحريرها من تقليديتها، وتخفيف ضخها البلاغي، وكسر حدّتها الخطابية لحساب التكثيف الشعري أو الجمالية، والتخلص بالمحصلة من زوائد الكتابة التي تُسبّب في طفحها فائض الشموه ليس إلّا.

يكون ضمانّة وحيدة لتوفير أجواء من التأقلم والتبنيّ للتجديدات الحاصلة والتي تتناوب على مقاطبتها قوى الجذب والطرد، خصوصاً بعدما أسهمت سيرورة الحياة وإبدالها الجذرية المتراكمة في تعميق الهوّة بفداحةٍ بين الإنسان ولغته. رغم ذلك، باستطاعتنا القول إن الاجتهادات التي دارت رحاها سابقاً لم تكن إلى حدّ ما مهولةً لتتمكن من كسر شوكة التقاليد اللغوية، بالقدر الذي ساهمت نسبياً في تكييفها ضمن مساحات محدودة لموائمة التحولات المعاصرة، فنحن لسنا بصدد التعاطي مع لغة أولية لم تتعرّض بعد لغارات التغيير، الأمر الذي قد يبدو للبعض أشبه بمغامرة مضمونة الخسائر. بيد أن حصر الكلام هنا في إطار القصيدة العربية الحديثة وتحديدا قصيدة النثر، التي أولت اللغة اهتماماً خاصاً غير مواجهتها مباشرة والدعوة الى الانعتاق من تقليديتها، سوف يكون أكثر ملائمة غير النظر إلى تلك القصيدة من زاوية كونها الأكثر اشتباكاً مع اللغة، إن لم تكن بؤرة هذا الاشتباك، وذلك بالسعي نحو الاستفادة من أسرار لغة إيقاعية وموسيقية الصوت لخلق إيقاع جديد أو ربما مواز لتلك اللغة، إيهاناً بأن التأسيس لقصيدة مغايرة بجنّم بالضرورة أن يقابله تأسيس كذلك للغة مغايرة. إجمالاً، تحيل اللغة الشعرية في القصيدة القديمة على المعنى دون مراوغة أو تعقيد، أما القصيدة الحديثة فهي بطبيعتها دلالية وإيحائية وتأملية، وهذا لا ينفي كون القديمة محمّلة ببرعات من الإيهاء، إنما بدرجة أقل. بيد أن اللغة في القصيدة الحديثة ذات منظومة جدلية تقف فيها كمّاً وكيفاً على طرفي نقيض: الإخفاء أو الغموض والإظهار أو الوضوح، إذ أن كل خفاء تُسطّره الحياة اليومية على امتداد العصور المتلاحقة يتطلّب تحقق لغة جديدة تتكفل باختراقه والالتحام به، كما أن سلسلة التغيّرات الذي تطرأ في العالم تستوجب لغة متلازمة ومطرّدة لا تكف عن الاقتراح، وهذا بالنسبة إلى الشاعر العارف لا يُقلل من شأن اللغة قدر ما يُعليه درجات، إذ يُلقى على كاهله تعمّداً إضافياً فوق فعل جديد، ويجذب نحوه عناصر معانعة ذات أراضيات مشتركة ومتباينة، بحيث يحتكم الصراع في نماية المطاف إلى شريعة البقاء للأقوى. من تلك الاعتبارات كذلك، ضرورة التسليم مسبقاً بأن الظرف الزمني لن



ألبير كامي، فاسكو.

ياسين سليماني

ألبير كامي والمثقفون الجزائريون

يظهر لي أنّ الحديث عن ألبير كامي قد تحوّل في خطابات الكثير من المثّقفين الجزائريين إلى مجرد حالة من العبث وصراع الأنتلجانشيا بين بعضهم البعض، يُطَفِّئُون فيها شْهوة الكلام المفضي إلى نتائج لا معنى حقيقياً لها، أو شْماعة يعلّق عليها البعض الآخر من أصحاب الخطاب التاريخي فشلهم في تحقيق نصر ولو رمزي لحروبهم الإعلامية طوال السنوات الماضية. يشهد على هذا العدد الكبير من الكتابات التي نتجّ بها الصحف والمجلّات في الآونة الأخيرة والتي لم تترك في الرجل شيئاً إلا ونهسته. وليس همّي في هذا المقال أن أدافع عن كامي أو غيره، فإيهائي القاطع يتحدّد في أنّ المبدع أيّاً كان مجال إبداعه يخلق مشروعية الدفاع عن نفسه من خلال منجزاته في حد ذاتها، فالنصوص أو الأعمال تفرض نفسها وتدافع عن ذات صاحبها، وبذلك يصبح الإبداع مجابها لكل انتقاد يمكن أن يُشخّر سيفه في وجه المبدع.

من هنا فإنني لا أدخل على قضية كامي كما طرحها أغلب المثّقفين الجزائريين الذي ظهرت فيهم حتى الوطنية والدفاع عن رموز الوطن بشكل مفاجئ، ما دمت قد تخلّيت عن الدفاع عن مثل هذه القضايا لمدّعي الحقيقة من الواهمين، فقد كفوني هذا الأمر منذ زمن بعيد. وهكذا أرى في اعتبار المثّقفين الجزائريين تكريم كامي مساساً بالسيادة الوطنية هو تاريخي، وبين الفن والسياسة، ومتى كان الفن يُناقش تحت قِيب البرلمانات أو في دهاليز مراكز الأمن أو الأحزاب السياسيّة؟ والواقع أنّ مثل هذا التوجّه لا يعكس إلا تخسيفاً للثقافة الجزائرية، ومحاولة لإشغال الناس بقضايا هامشية عوض الاشتغال على نصوص المبدع وآثاره رجاء فهم أبعاد جديدة يمكن أن تكون غائبة عن القراءات السابقة.

انخرط إذا عدد من المثّقفين في هذا الصراع، كما قرّنا لروائي معروف بليبيروليته ويُفترض في آرائه الجانب التنويري، أعني ما فعله رشيد بوجدرّة الذي أتابع نصوصه وأقروّها بإعجاب، عندما تساءل «عَمَن رخصّ للسفير الفرنسي بإقامة تذكّار لألبير كامي في مسقط رأسه»، أو عندما يستفهم «أين الدولة؟ أين

أوج نشاط حركات التحرّر التي شاعت في العالم. وبالرغم من هذا نجد مثقفينا أو مدّعي الثقافة عندنا يؤلّجون سارتر ويشيطون كامي، ويكادون يتنادون للأول بالرحمة والمغفرة وللآخر بالثبور وعظامم الأمور، ومسقط المثقف في هذا التسطيح. فلنقرأ هذه العبارة لعبد السلام خلف مثلاً: «انتقد كامي سارتر بشدّة وثار بينهما خلاف انتهت على إثره صداقة كامي بسارتر الذي وقف مع الثوار ضد الدكتاتورية. سارتر على النقيض من كامي. لا وجه للمقارنة!» أو قوله عن كامي «قبل الجائزة (نوبل) التي رفضها سارتر سنة 1964!» وهي المقارنة المريضة بين الرجلين، لأنما لا تتكئ على إرثهما الإبداعي بل على مواقف آنية ظرفية، فهل رفض سارتر الجائزة من أجل عيون الجزائر وقبيلها الآخر كرهاً فيها؟ إن كان لكامي آراؤه السياسية التي لا تروق للبعض، فلسارتر أيضاً مواقفه التي لم ترقّ إلى طموح الكثيرين. إذا فلنمط جانباً المواقف السياسية للرجلين، ولنأخذ بمشرحة النقد والتحليل لإنتاجهما المعرفي المائل. المطلوب ممارسة قراءة مقابرة، فعالة ومثمرة، ذلك أنّ مثل هذه الآثار الإنسانية لا يمكن تجاوزها، بل هي تدعونا دوماً إلى إعادة قراءتها، خاصة إذا كانت نصوصاً تفسّل الرائع والمدّهُش، وهو ما وجدته عند قراءتي لألبير كامي.

وهكذا فإننا في حاجة لأن نعيد النظر في رؤيتنا للأشياء، حتى لا نستمر في التلمّهي بتلك الإشكاليات الرائقة التي نهدر فيها الجهد عما إذا كان كامي كاتباً جزائرياً بحكم المولد، أم فرنسياً بحكم اللغة والأصل؟ وما إذا كان يستحق التكريم في البيت الذي رأى فيه نور الشمس أول مرّة، أم تجب محاكمته عسكرياً؟! فما أنتجه كامي يبقى إبداعاً إنسانياً ترك أثره في جيله وفي أجيال تبعته، خرجت من معطفه الأدبي، فلنقرأ إبداعات كبارنا بدلا من أن نرميهم بالأراجيف.

العلمانية النقدية
أخلص من ذلك إلى أن من الواجب علينا الدعوة إلى علمانية الفن أيّاً كان نوعه، والأدب أحد روافده المهمة، والنظر إليه من منظوقه الداخلي البعيد عن أيّ علاقة بالخارج، أقصد، ألا يحاكم الفن إلا بأدوات الناقد ومشرحه، بمعنى آخر أنّ القارئ للرواية التاريخية يجب ألا يربط بينها وبين كتب التاريخ، والرواية السياسية يجب أن تُفصل عن عالم السياسة، ولو كانت تشتمل عليها في موضوعها، وقبل اليوم رفض أدباء عرب كثيرون تكريم سعيد عقل بسبب مواقفه العنصرية ضد الفلسطينيين، لكننا نرى بأن مكانه كسياسي متطرف يجب أن يكون المحكمة، أما مكانته كشاعر فلا بد لها من تكريم، كما رأى ماهر شرف الدين في العدد 41 من «الفاوون». أو كما رأينا مع الشاعر الأميركي عزرا باوند الذي كان أحد أشهر المعجبين بحكم الديكتاتور الإيطالي بنيتو موسوليني الفاشي خلال الحرب العالمية الثانية، لكنّ آراءه السياسية العنصرية لم تجعل أميركا تفرّق صحائفه الفنية من كتاب الإبداع في تاريخها.

شبهيات الهايكو 2	سيبان حوتا
<div>تبادلناها نظرات</div> <div>عرفتها مُطلقاً لا عرفتي مُطلقاً لا</div>	محالّ أن تجدَ من يَسمعكَ طوال الوقت
<div>أيتها الموت أخزَ مجيئكَ إلى أن أفرُغ من بناء أخيلةٍ تليقُ بقدمك</div>	تَهَيّأ دائماً لتكونَ وحيداً
<div>انظري بعيداً</div> <div>تدبيدا هناك حيث يمتدّ الأفقُ</div> <div>يبدو أنّ القمر سيتلو أغنيته المعتادة</div> <div>الليل</div>	يَنظُرُ إليّ بفرابة مُريبٍ شكلي، ربما لكنه ليس بمستحقّ لهذه الدهشة
<div>لم أخطئَ كفايَةً لتكونَ بهذه القسوة</div> <div>صديقتي</div>	هنا يَباعُ كلُّ شيء حبٌّ، عشقٌ الطفولة حتى لم تُوفّرَ
<div>كانت تُلَوِّح بيديها تُبعدُ غبارَ الكُأْس عن وجهها الطفوليّ</div> <div>حينها فقط لاحظتُ أنني أقف وسط الغبار</div>	واقفاً أتأملُ جَمالها

السطو على رواية كنفاني

ربي الصلح ديملت

بتاريخ 24 كانون الثاني 2012 نشرت صحيفة «الجمهورية» اللبنانية مقالاً لعلي الحسيني بعنوان «عادت بعد سنوات لتجده ضابطاً إسرائيلياً»، يروي فيه أنه في 18 كانون الثاني الفائت، وبعد «أكل الكستناء وشرب الشاي»، خطر له أن يتصل بشقيق زوجته المقيم في كندا، وإذا به يُفاجأ بوجود امرأة عجوز عنده. وما إن عرفت هذه المرأة أن السيد الحسيني هو صحافي حتى أصرّت ومن دون مقدّمات على سرد قصتها وشدّدت على إكمالها للنهاية ليسمعها العالم! لكننا نُصمّد بأن القصة التي «ترويها» العجوز المدعوة أم خالد ليست سوى ملخّص غير محترف لأحداث رواية «عائد إلى حيفا» للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني!

الرواية الأدبية الشهيرة التي قدّم فيها كنفاني قصة عائلة فلسطينية تركت حيفا قسراً مخلفة وراءها رضيعها الذي لم تتمكن من لقائه إلا بعد مرور عقدين من الزمن، فإذا بالرضيع - وقد تبنّته عائلة يهودية أقامت في المنزل بعدما تركته العائلة الفلسطينية - أضحي شاباً وانضم إلى الجيش الإسرائيلي لأنه نشأ على أنه يهودي. ثم محاولة العائلة الفلسطينية لقاء ابنها واستعادته. هذه التعقيدات التي أراد من خلالها كنفاني مناقشة مفاهيم الهويّة والانتماء والوطن بما لها من تأثيرات على حياة الإنسان ووجوده، إذا بها حادثة يرويها كاتب المقال عن لسان «عجوز فلسطينيّة تقيم في كندا»! رغم أنه لم يستطع «تدديد لهجتها العربية»!! فإن كانت هذه السيّدّة العجوز المذكورة حقاً هي صاحبة الحادثة فلا بدّ إذا أن غسان كنفاني كان قد التقاها قبل كاتب هذا المقال وسرد قصتها محوّلاً إياها إلى رواية، وهي بذلك تكون قد أسمعت صوتها للعالم إذا كان هذا هو هدف المقال من سرد القصة. ولكن بما أن رواية «عائد إلى حيفا» قد صدرت سنة 1969 والعجوز في مقال علي الحسيني قالت إنها التقّت ابنها في فلسطين سنة 1971 ينتفي إذا احتمال لقائهما بفسان كنفاني وسرد قصتها له أولاً. وبما أن كنفاني قد كتب تماماً في روايته الصادرة سنة 1969 ما سرده العجوز عن عودتها إلى حيفا ولقائها ابنها سنة 1971 فقد يكون كنفاني قد تتبّأ بما سيحدث لهذه العجوز بعد سنتين أو أن القصة المتخيّلة أدبياً تحوّلت إلى واقع في أذهان البعض. العجوز التي اختارت صاحب هذا المقال لسرد قصتها والتي لم يعرف عنها سوى أن اسمها أم خالد، قالت إنها استطاعت العودة إلى منزلها في حيفا بعد خمسة وعشرين عاماً، علماً أن الفترة الزمنية الممتدّة بين عامي 1948 و1971 هي ثلاثة وعشرون عاماً فقط! فمن الواضح أن العجوز المذكورة قد أنجك الزمن ذهنها فباتت لا تحسن المسابات ولا التدقيق في الذاكرة لتعلم إن كانت قد التقت غسان كنفاني قبل أو قرأت روايته، وإن كانت لا تحسن المسابات فقد لا تحسن القراءة أيضاً. ولكن من حق الأدب أن يُساءل كاتب المقال عن حقيقة وجود هذه العجوز التي تتطابق قصتها بشكل أسطوري وهزلي في وقت واحد مع أحداث رواية غسان كنفاني المذكورة أو عن احتمال إلهام رواية كنفاني لصاحب المقال المذكور كتابة هذه القصة المطابقة... ربما تحت تأثير الكستناء والشاي!

ادّعاءات الليل

رنيم ضاهر

يَدْعِي الليلُ
أنَّهُ رسَامٌ
وأنَّ العتمةَ
لونهُ المفضّل

يَدْعِي أَنَّهُ مسكِينٌ
وأنَّ عالمةَ محيرةَ
يَدْعِي أَنَّهُ وطواطٌ
يُعلِّقُ أعمارنا إلى الأسفل
وأنَّهُ حين ننام
يبتفَنُّ في رسمِ
قبورٍ موحشةٍ
تعيكُسُ حجمَ مخاوفنا.

قصصُ الأطفال
تُطاردني بشخصياتها
من مكانٍ إلى آخر
الفتاةُ الصغيرةُ
ذات الرداء الأحمر
كبرت في مخيلتي
مسافةً بعد مسافةٍ
حتى صارت ذئباً
التهمَ جدّتها.

أنتِ جدّي أيها الحقل
تتفَسّن ملء الورود
خِئى سعال الذئاب
في الوديان
وأقلل على خرافك
بابَ الليل.

لبسُ جواربٍ مشيرةٍ
يأتي
بكوكبٍ نادر
يحتنه على شكل نجمةٍ

صمت أدونيس

المتقطع

فواز قادري

بين «رسالة مفتوحة إلى الرئيس بشار الأسد» و«رسالة إلى المعارضة السورية» ولقاءات صحافيّة عدّة كان آخرها مع «الفارديان» اللندنيّة، ظلّ شاعرنا الكبير أدونيس يَنظُرُ من عليائه إلى سوريا، مرّة ناصحاً «السيد الرئيس» ومرة داعياً إتيّاه إلى التّخّي، بلغة متعالية كصاحبها، ومثل أيّ مسؤول أو حاكم، ليس أقل! ناهيك عن التّظهير الذي يليق بالفكر الشّاعر، في الوقت الذي يسيل فيه دم السوريين، ولا تترك المجازر المتواصلة التي يرتكبها «السيد الرئيس» فرصة لهذا الدم لكي يجفّ، على الأقل، على ثياب الشهداء، وعلى الأرصفة والتراب. يعم شاعرنا في موقفه الحيادي (هذا إذا لم أقل المتواطئ)، موقف المتأمّل المرتاح الذي ينظر إلى نجوم لا يراها أحد غيره... وليقنعنا أنّه مفكر كبير لا يتخذ موقفاً هكذا بسهولة، مثلما فعل ذات يوم، حين سحب توقيعيه من عريضة طالبت بإطلاق سراح الشّاعر فرج بيرقدار، كان قد وقّع عليها: «أريد سحب توقيعِي لأحتفظ به لمناسبة كبيرة مقبلة» (أنكر أدونيس أيضاً معرفته بشاعر اسمه «فرج بيرقدار»! بل ادّعى أن المبادرين لحملة التوقيع لفقوا له صفة الشّاعر من أجل التعاطف الدولي!) فتوقيع له لا يُستخدم إلا في الملّمات الكبيرة جداً!

وهل هناك ملّةٌ أكبر من أن تقوم ثورة في سوريا؟ (حتى صفة «الثورة» استكثرتها علينا وتكرّم بمنحها صفة «احتجاجات») هذا كان نصيب السوريين، ليس من فنانين كركوزات (بالمعنى السيئ) بل من مثقفين كبار من وزن كمال أبو ديب ونزيه أبو عفش وأدونيس، ملّةٌ تتطلب موقفاً داعماً ومؤازراً لشعبهم، موقفاً لا يهدأ ولا يكل، لما لهم من تأثير في محافل عدّة، نتيجة لأسمائهم الكبيرة.

أشهر نَمَر والجنائز أيضاً، والشعب السوري يحقق معجزة غير مسبوقة، وأدونيس يستمر بالنظر إلى النجوم، وينتظر مَن يسأله رأيه في حركة الكون. ولا ينحني قليلاً ليرى ما يحدث على أرض الواقع.

طبعاً نحن لا نريد هنا أن نُفصّص عظام مقالات أدونيس ومقابلاته الصحافيّة، فقد قام كثيرون بذلك، ولكننا نحاول أن نفهم كيف لشاعر بحجمه أن يقف مكتوف القلب أمام جرائم تُرتكب بحقّ شعبه، بل أكثر من ذلك هو يكذب بشكل يدعو إلى الدهشة: «بوصفك خصوصاً رئيساً منتخباً! والجميع يعرف أن السوريين نسوا شيئاً اسمه انتخابات، بعدما غير «البعث» القائد للدولة والمجتمع الانتخابات المضرّة بصحتهم، بسلاسل أطلقوا عليها اسم «الاستفتاء»! منظر كبير مثل أدونيس لا يمكن أن تفوته مثل هذه المسألة التي ذاق منها السوريون مرارات كثيرة ولسنوات طويلة. لسنا هنا بصدد استعراض أمثلة كثيرة عنه بانت معروفة للجميع، ولا الاستشهاد بأمثلة أخرى عن دور المثقفين من قضايا شعوبهم، ومن قضايا الشعوب الأخرى، الأمثلة أكثر من أن تحصى ويعرفها كل مهتم بالشأن العام، إلا أدونيس المحدّق الدائم بالنجوم وبدورة الأفلاك.

ورقة رابحة

زهرة مروة

لحظة الوعي

لحظة الوعي، كرمي ماء مثلج على رجل يعيش في دُفء غرفته، بضحكة متواضعة، يأبى أن يواجه شكّه. يتلصّص على أحلامه من الشباك. يبسم لها مع كل طلعة شمس... يرويها، يراقب كم اقتربت السفينة من الشاطئ.

فجأة يأتي من يقدّم له طريقاً مختصراً. يصاب بخيبة لأنه كان يفضّل الدرب الأطول على الوصول إلى المحطة النجائية. كان سعيداً بالتفاصيل، يخبر أصدقاءه مَن صادف على الطريق ومع مَن تكلم. الوعي يأبى أن تبقى مزهريّة الأفكار كما كانت في المساء.

ساعة الوعي، تفتّر الأرض معاملتها مع الكواكب. تتنفّض الشتلة على تربتها. تنقلب السفينة وتتخطم، ترى شرايينها عن قرب. تفضّل الفرق على العوم، كي تتوالد من جديد في الأعماق.

الوعي دعوة للنسيان. فقرة إلى الضفة الأخرى من النهار، حيث الشمس أكثر سخاء.

ساعة الشعر

جاءت الساعة التي يلتقي فيها غريبان. دهشة تلمّس جسد «جديد».

معادن تتكاثف وتتكاثف من أجل بريق. كنت بعيدة عن هذا القيس، إلى أن لمعت كلمة في رأسي على شكل نيزك، أنارت، لمعت في الدروب البعيدة، حيث الانعطافات كثيرة والرفض يجابه القبول ويعادله. فصل جديد حل بروحي، جملة اعتراضية.

لم أكن، لم يكن لي وجود البتة، إلى أن انتاب الطبيعة صعد تام، شرود وفصام، ووجدت خائفاً في إصبعي الوسطى بيدي اليمنى، خائفاً يشعشع بلورة البحر الرتيب.

ورقة رابحة

صفحتنا ما زالت عذراء. الهواء بيننا طاهر لم يخالطه غبار. لم نتراشق على الشاطئ. لم تقع قبعاتنا.

أستعيد معك ذلك الفراغ الجميل الذي كنت أنفقه مع رجل آخر ليلة أمس. قارة تفصل بيننا أو نظرة أو قبلة. ألبأ اليك كأخر ورقة في يدي، لم أرم بها بعد على الطاولة، لم يسخر منها المتفرجون، فهي ما زالت في الظلمة.

خزانة مغلقة

أحياناً يصعب عليّ النطق، تفرّ جيوش الكلام من المعركة. عيناً أحاول لمّ شملها.

وكان قلبي لم يعد يريد التلاسن مع المازة. يُفضّل خزانة مغلقة، لا يريد أن يرتدي جميع حلله في آن واحد.

يُفضّل أن يصلي، ينصهر والأشياء في نفمة واحدة بلا أفعال. مجرد تودّد.

مصعدان مختلفان

الفرق بين المسلم والمسيحي كالفرق بين رجلين مستقلّان مصعدين مختلفين، يُفضيان إلى المنزل نفسه. لا أبا لي بالمصاعد، بالطريقة التي يتلاقى بها الإنسان مع العلوّ، الطريقة التي يدخل بها إلى المعبد.

لا أبا لي إن، في طريق العودة، مالت الطائرة نحو جهة معيّنة، أو اقتربت كثيراً من الأرض قبل الهبوط.

المهم أن أجد رجلاً يعزف لحني، رجلاً يقربي عندما أهذي. أريد أن أشرق في حضوره ولا يُفضّل ذبولي على هذياني.

ستفتح النار ذراعيها

أرتعد كشجرة استسلمت للريح، شجرة أصبح البرق منها وفيها.

منذ ارتديت ثيابي عرفت أنني انتهت حنوك، جائعة كيتيمة جوعاً مطلقاً، إلى آخر العاصفة، إلى آخر الطوفان. ستفتح النار ذراعيها وتلتهم كل شيء.

يقودني جسدي كما يقود الراعي قطيعه. لا أحيّد ولا أضيع، الحافة معلومة. امرأة تبحث عن ذئب في آخر الليل، عن ذئب ينصفها.

هل سمعتم بقصائد

رامبو اللوطية؟

نادر غانم

تعقيباً على «ثلاث قصائد سحاقيّة لأدريان ريتش» ترجمة الشاعر سعدي يوسف («الفاوون»، العدد 46) لديّ التعليق الآتي:

العقل مساحة حرّة، أو على الأقل وجب اعتباره كذلك، والإحساس عامل روحي مُشترك. وبناءً عليهما فلا شك بأن الإبداع لا يستثني أحداً على الإطلاق. وترجمتك يا أستاذ سعدي لهذه القصائد باعتقادي تعبير عن تلك القناعة. لكن اعتراضِي الفضوليّ على عنوان حضرتكم، فثمة خلل في تركيبة النعت المذكور: «سحاقيّة»، وذلك من ناحيتين:

الأولى أدبيّاً، فاللواط أو السحاق مُجمعيّاً (ومن المفترض جنسياً) ليسا سوى خيار شخصيّ بحث. وإن كنا نؤمن بذلك، فلمّ إذا عنونة المفهوم وحصر خاصرته بغربة لا داعي لها. النعت المستخدم ليس مصطلحاً أدبيّاً - لا يوجد ما يُسمّى «أدب لوطي» أو «شعر سحاقي». أما إن سلّمنا بضرورة وجوده فهو - برأيي الخاص - يحجم الإنتاج الخارج منه أو يشير إليه بشكل مُبهم، كما يؤثّر الأديب ويضع علامة فارقة على أعماله ليست ذات أساس أدبي. على سبيل الذكر لا الحصر، رسائل رامبو إلى فيرلين مُحمّلة بولع شديد ولغة وتفصيل جنسيّين واضحين. وعلى الرغم من ذلك، لم نسمع يوماً بـ«قصائد رامبو اللوطيّة» أو غيرها، كما لم يمنع كون رامبو لوطيّاً من اعتباره سيّد قصيدة البوهيميا - هو جدير بالفعل بهذا اللقب. استخدامك للنعت المذكور أشبه بالقول: «قصائد دغري لسعدي يوسف» (المقصود بـ«دغري» ما هو عكس اللوطي تفادياً للتوظيف اللغوي المعيب الذي يقتصر على «شاذ» و«غير شاذ»)، والتي إن وُجدت لا تحمل أيّ مرجعيّة سوى أن الشاعر يُفضّل النساء على الرجال.

الثانية لغويّاً، فرغم ثقتي بأن النعت لا يحمل نوايا السلب في طرحة، غير أن العنوان للأسف يخلف تفسيرين لحظيّين مُتقاربين:

1- «قصائد سحاقيّة»... احذر!

2- «قصائد سحاقيّة»... اعطف وأشفق!

في النهاية القصائد الثلاث جميلة لأن محتواها صادق بسيط ومُعبر، وليس لأن صاحبها امرأة سحاقيّة (يفضّ النظر من أين وكيف خرجت؟). أما إن تمّ استنتاج ذلك (أي بأن الشاعرة سحاقيّة) عبر محتويات القصيدة، فما المانع عندئذ؟!



نازك الملاكمة، رسم: عبد الله أحمد.

صباح الديبي

الاختلاف والاختلاف في الكتابة النسائية

تتاول عدد من الباحثين قضية الاختلاف والاختلاف في المنجز الإبداعي للمرأة وتحدثوا عن حدود الاختلاف، وتجليات الخصوصية، في هذا الإبداع، غير أن هذا التناول قد فتح الباب على بعض أشكال التمييز التي تسم الإبداع بسمات خاصة تجعلها حكراً على جنس بعينه، مما قد يُكرّس قضية التصنيف من خلال جرد السمات المميّزة لكل جنس على حدة، ومثال ذلك قول محمد نور الدين إن المرأة «تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل، سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار وجودها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير» (المرأة والكتابة، مجلة «الوحدة»، العدد التاسع، حزيران 1985).

إن التركيز على إظهار الجسد بشكل مغاير ليس دليلاً على الخصوصية التي قد يبحث عنها الباحث، وإنما قد يجد ضالته في تقضيها في البناء الكلّي للنص الإبداعي، وفي بنيته الشمولية التي تتداخل فيها التيمات، بالبناء اللغوي، وبطبيعة التشكيل البلاغي والإيقاعي وغيره من المكونات النصية التي تفصح عن كينونة العمل، وعن مجسمه الخاص، وحضور الجسد بهذا الشكل المغاير لا يمكن اعتباره بشكل من الأشكال ميسماً جوهرياً خاصاً لافتراض غيابه في تشكيلات نسية مغايرة للمرأة المبدعة، إذ ليس بالضرورة أن يطرح تناول الجسد بهذا الشكل الخاص كلما تبادر إلى ذهن الباحث تجربة امرأة مبدعة.

إن الحديث عن الخصوصية لا ينبغي أن يقودنا إلى أحكام قد تُكرّس صيغة التصنيف الجنسي، ليصبح جنس المبدع محور البحث على حساب الإبداع نفسه، وإذا كان لا بد من كشف هذه الخصوصية، فإن النص الأدبي هو القمين بإجراءات الكشف والرؤية الشمولية النسقية التي تراهن على فك شفراته وحل رموزه وطبيعته البنيوية النصائية، بل إن النص الأدبي آياً كان مبدعه، رجلاً أو امرأة، هو الكفيل بالإفصاح عن خصوصيته التي تجعله بصمة لا تماثلها بقية البصمات الإبداعية حتى للمبدع نفسه.

في كتابها الموسوم «المرأة والكتابة» تحدثت الناقدة رشيدة بنمسعود عن بعض الإشكالات التي تكتنف إبداع المرأة حيث تستوقف الدارس خصوصية العمل الأدبي من خلال جودته وروعة بنائه الكلي الذي تتناغم فيه مجموعة من المكونات النصية وتحقق له هذا التميّز، غير أن عدداً منهم قد لا يستسيغ هذه الجودة رغم نوعها من صميم النص المدرّس لا شيء إلا لأن من أبدعه امرأة، وبهذا يكون الكشف عن الخصوصية هنا كشفاً مظلماً يقود إلى التفسّف في كثير من الأحيان، وقد أثارت بنمسعود هذا الأمر، واعتبرت أن «الظاهرة التي يجب أن يعاد فيها النظر هي محاولة النقاد نزع صفة الأنوثة عن الشاعرة الجيدة، ووصفها بصفات رجولية، وكأن الشعر الجيّد ليس من صنع النساء».

هذه الظاهرة، إن وُجدت بالفعل، لا تحد لها ما يزيّرها، لأن الجودة أمر جمالي فنّي لا شأن له بالرجل أو بالمرأة، وإنما هو كامن في عمق التشكيل الفني للنص الأدبي، والجودة صفة خاصة بالنص قبل أن تكون بجنس صاحبه.

الخصوصية ظاهرة جمالية أيضاً لا يمكن الحديث عنها في إطار المقارنة بين إبداع الرجل أو إبداع المرأة، وإنما في إطار مقاربة العمل الأدبي ذاته حيث قد ندها ماثلة في نصوص المبدع الواحد تميّز كل عمل بميسم قد لا يشبه ما أبدعه صاحبه في سياقات زمنية ومكانية أخرى، أو حتى في سياقات نفسية، بل إن الاختلاف قد يتجلّى بين مقاطع النص الواحد، لذلك فالبحث عن الخصوصية من زاوية النظر الفنية والجمالية هو الكفيل بإخراج هذه الدراسات من ضيق التصنيف وشرك المقارنة.

وقعت بعض المقاربات النقدية التي تناولت المنجز الإبداعي للمرأة - من أجل إثبات علو كعب المرأة المبدعة في مجال إبداعها - في بعض الإسقاطات التي لا تسعف بحق في إثراء المشهد النقدي والإبداعي بقدر ما تُعمّق هذا الإحساس اللاوعي بالدونية والحيث الممارس على المرأة، والذي وقر في المرجعيات الذهنية لبنية المجتمع العربي، لاسيما إذا كانت المقاربة صادرة عن امرأة تحمل همّ كشف هذا الحيف وإلغائه، وقد بدا لنا ذلك في تحليل الناقدة رشيدة بنمسعود لبنية اللغة التي تصب في تدجين الكائن - المرأة - من خلال عرضها

تجاوز فكرة التصنيف الجنسي في كل مستوياته، والتركيز على ما هو إنساني في العمل يعلن عن صاحبه وعن تجربته الشعورية العميقة، وإن كان الدرس النحوي في أبواب أخرى قد تعرض لما يستوي فيه الذكر والمؤنث من صفات بما يمكن أن يخلصه من ربكة هذه الإسقاطات القسرية (امرأة صبور - رجل صبور...).

كثيراً ما يقود هاجس البحث عن الخصوصية في إبداع المرأة إلى البحث في التيمات الناطمة لهذا الخطاب، واعتبارها منفذاً لعوالم المرأة الإبداعية، لذلك وجدنا عدداً من الباحثين يعتمد هذا المعيار لاستخلاص قسمات هذا الإبداع، حيث يعتبرون أن فن الرثاء مثلاً - باعتباره أحد الأغراض الشعرية - كان «وثيق الصلة بنفوسهم وميلهم، فهنّ رقيقات الشعور ضعيفات الاحتمال، سريعات الانفعال، قِياضات العيون، لا يطقن فقدّ الأحباب، وهنّ أشدّ حزناً وأشدّ لوعة من الرجال» كما يقول أحمد محمد الحوفي في كتاب «المرأة في الشعر الجاهلي».

إن الخصوصية أمر طبيعي في كل إنجاز، فمن يكتب يترك بصمته لا محالة في الأثر الأدبي تكشف عنه وعن تجربته، ولعل الباحثين الذين قصروا غرض الرثاء على النساء الشاعرات لملاءمته لطبائعهم واستعدادهن النفسي، قد اعتمدوا على شاعرات بعينهن لاسيما الخنساء، ونسوا ما قد تحتمله نصوص أخرى لشاعرات اختلفت تجاربهن أو ربما طالهنّ وإبداعهنّ النسيان، فإذا كانت الخنساء قد عرفت في هذا الباب وبرعت فيه، فذلك راجع إلى تجربتها المريرة مع الموت، وما الشعر إن لم يكن ملأناً لكشف الجرح ورسم الألم، فإذا كان من خصوصية هنا فهي تلك التي ترتبط بصق التجربة ضعف واستعداد نفسي سابق للبكاء، وإنما هو صدق بالغ في ربط الأثر بالذات الشاعرة، إذ لا يمنع ذلك من بكاء وشعور مريّين بالألم جراء الفقد حتى عند الشعراء الرجال. إنها التجربة الوجودية تجاه الموت والحرص الشديد على مواجهتها.

لقد ركزت العديد من الأبحاث على التمحور الواضح على الذات عند المرأة المبدعة، وهذا لا محالة دليل واضح على التعالق المفترض بين الأثر ومبدعه باعتبارها الوسيط المباشر لنقل التجربة من بياضات النفس إلى بياضات القراءة، ولعل التجارب الرومنسية قد حفلت بهذا الجانب دون إثارة لهذا التصنيف الجنسي، وإن كان الدرس النقدي يرى الفارق في نسبة هذا البصير «إن كتابة المرأة - وهذا رأي عام - تتميز بحضور مرتفع لدور المرسل، يعنى هذا أن الوظيفة التعبيرية حاضرة كشكل ذي دلالة كبرى» كما تقول رشيدة بنمسعود.

قمر يكتمل فيصير أنثى

أسمى العطوانة

احتجت يوماً إلى مزيد من القهوة، والزبدة، والمرّيّ منمنظرّة موعد وصولك، صغير القطار الكسول يوقظ عجوزاً

من غفلته، قطة شريدة تتخترّ مختالة، شاب في الثلاثين يرتدي معطفاً وينتزع قفازاً جدياً ليسهل عليه إشعال السيارة، أراك تطلّ من بعيد، ينتابني شعور بضيق الوقت، أعيد خصلي النائرة إلى مكانها، بخفّة دفنت مرآتي في عتمة الحقيبة، تتخبط الأفكار، تتعثر الكلمات، لنتنثر عند مطلع الشفاه، لا وقت يتبقّى لترتيب الجمل.

جسد يهوي إلى أعلى

الساعة الثانية فجراً، كان العشاء جدياً، مملأً، وذابلاً كشموعك، في الظلمة خلعتُ حداثي وألقيته بعيداً، حزبةً لذيدة تتنابني كلما فعلت ذلك، فلا إحساس أجمل من أن تلامس قدماي العارية صقيع البلاط، شعري يزعجني حين يكون الجو رطباً، أخذت بلملمته عالياً وضّمه بعيداً عن الرقبة قدر الإمكان، إيلاستك ربطة النعناع الناشف

الملقى أمامي يَفي بالفرض، ضوء الحانة المتقطع يتخلل النافذة، شاشة الكمبيوتر لا تزال معلقةً وعليّ عاجلاً الاهتمام بالأم، المكان هادئ، سحر المدينة لا يَري إلا في الظلمة، كم أعشقها حين تنلق عينيها وتفرق بأحلامها، لتدعني وشؤوني بسلام، لا أحد غيّر في ذاك المكثّب الصغير المهندس خلف ظلّها العملاق، وقفت بجسدي على حافة النافذة، الواقعة تحت السطح مباشرة، تنزّرت من ملابسي جميعها، ألقىت بروحي باتجاه الهاوية، صرت أنظر إلى أعلى حيث وضعت كأس «التاكيل» المتلج بجاني، أنعقب قُرص الملل

المدور يتلاشى، أترقّب دون حراك ثورة الفقاعات الهاربة إلى السطح.

شيطانات

كان ليوم الجمعة مذاقه الخاص معك، أتذكر تسارع نبضات قلوبنا، باتجاه الساعة المعلقة، الخامسة عصراً كان موعد الرحيل من العمل، تتبعه عطلة نهاية الأسبوع، تبادلنا النظرات الخبيثة، نزلنا لاهتين من الدرج إلى الطابق السفلي، ركضنا باتجاه المترو، كلّ يتحصّر لمركبة شرسة مع الآخر الهادئ نسياً أمام تحرّشاته، كنا قد رسماً خططنا الأسبوعية بأن ننزل عند كل محطة، كل يوم جمعة، نبحث بعث عن أقرب كنيسة، وصلنا إلى محطة نهجلها وصرنا ننقّب بشره عن كنيسة هادئة، مظلمة، محيطة بالجوار، دخلنا الكنيسة نتخلّص شيئاً فشيئاً من ثقل المانطوهات الشتوية، وقفنا أمام تمثال العذراء يمسّ كلانا ريق الآخر، رحلنا منفصلين حالمين بجمعة أخرى!

قمر يكتمل فيصير أنثى

جسدي تستوطنه حشود من الشياطين، غنجي كمواء القطط في ليلة يكتمل فيها القمر، لذة ارتظام لاحتكاك اللحم باللحم المنهك، عيون تتسع وتُحلق في اللاشيء، تتاول ما استطاعت جس فائضها من اللذة، رائحة الباشن فروت تختلط بملوحة جسدي، تنشاطر برنقالة، نعصرها، تُفرّغ مرّها على جسديّنا، تتكوّر قطراتها بسرةً تُدثت بدقة في منتصف البطن، لساني كوبرا شرهة تتلوى لتمعن خبيبات عرقك من الهرب، جسدي الحظي بأحمره، يتراقص كسنايل قمح جلي لإثارتك، أدرجك باتجاه الهاوية لتحترق.



محمود عبد الغني

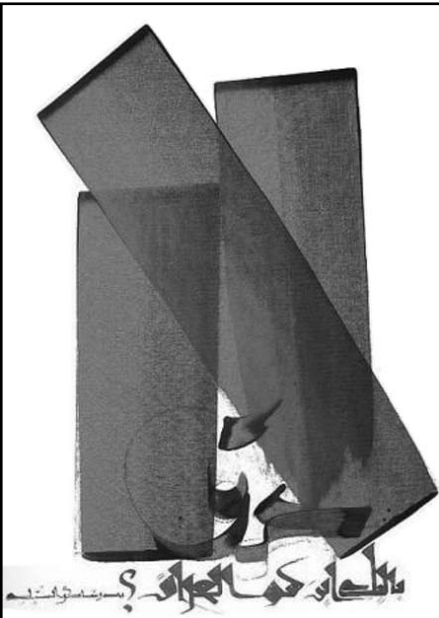
خارطة طريق الشاعر الفرنسي بليز ساندرار

ولد الشاعر الفرنسي بليز ساندرار سنة 1887، من أم فرنسية وأب سويسري. اسمه الحقيقي «فريدريك سوزير»، وعندما اشتهر بـ«بليز ساندرار» كان قد أصبح يُعرف بشاعر المفامرة المعاشة والرحلات الكبرى الذي جاب آفاق مصر وإيطاليا وإنكلترا وسويسرا وأميركا، وكل مكان تقريباً. في فرنسا، عرف عن قرب الأوساط الأدبية، وصادق العديد من الشعراء الذين قدّروا موهبته وعبقريته الشعرية وروحه المفامرة التي جعلته ذلك الشاعر الذي رأى كل شيء في فرنسا وخارجها، حيث كانت العديد من الأشياء تحدث. جرت بين يديه أموال كثيرة بفضل عمله في تجارة النحل والعسل: «هانية آلاف فرنك من العسل في السنة، لقد كنت غنياً». قبل أن ينتقل، عشر سنوات بعد ذلك، إلى تجارة البقلة. في بروكسيل ولندن مارس مهناً رائقة، منها إنشاد الشعر في الكاباريهات، حيث كان يقتسم الغرفة ذاتها مع طالب صغير سيُعرف في ما بعد باسم «شارلي شابلن». بليز ساندرار في الأخير هو الرجل المتعدد المنازل والبيوت والإقامات، الذي قُطعت يده في مكان ما من العالم. وعاد إلى باريس حيث سيموت في ربيع 1961.	السكّة الحديد التي كانت أليفة في الماضي وأظن أنني أفهما أحسن من المرات السابقة	المقصورة - المطعم لا نرى شيئاً في الخارج الليل أسود ربع القمر لا يتحرك عندما ننظر إليه لكنه أحياناً في يسار القطار، وأحياناً أخرى في يمينه	السريع يمشي بسرعة 110 في الساعة لا أرى شيئاً
هذا الصرير الأصم الذي يجعل طيلتي أدنيّ تطنّان أذنيّ تطنّان - اليسرى تؤلمني - إنه ممّرٌ خندق مينيّ ثم إنه سيل جسر معدنيّ الحجارة المطروقة في المحوّلات تطرده من المرفأ المنعطف المزدوج في فكّ النفق الغاضب عندما يُيطى بسبب الفيضانات نسجع ضجيج سقوط الماء والمكايس المائجة للمئة طن وسط ضجيج الآلة والفرملة هافر الحافلة المصعد	يقظة أنام دائماً والنوافذ مفتوحة نمت مثل رجل وحيد صفارات البخار والهواء المضغوط لم توقظني جيّداً	هذا الصباح انخيت من النافذة رأيت السماء البحر	نيويورك سنة 1911 حجرة القيادة ويساراً أدخنة صاعدة من مداخل رافعات أذنيّ تطنّان القناديل ذات القوس بعكس الضوء القطار الأول يرتعد في الفجر الجليدي أنا أحسست بالحرّ وداعاً باريس صباح الخير أيتها الشمس

أنت أجمل من السماء والبحر عندما تعشق ينبغي أن تذهب اهجر زوجتك اهجر طفلك اهجر صديقك اهجر صديقتك اهجر عشيقك عندما تعشق ينبغي أن تذهب	أنت أجمل من السماء والبحر
--	---------------------------

العالم مليء بالزنج والزنجيات نساء ورجال رجال ونساء انظر إلى المجلات التجارية الجميلة عربات الجياد هذه، هذا الرجل، هذه المرأة، عربات الجياد هذه وكل هذه التجارة الجميلة هناك هواء هناك ريح	العالم مليء بالزنج والزنجيات نساء ورجال رجال ونساء انظر إلى المجلات التجارية الجميلة عربات الجياد هذه، هذا الرجل، هذه المرأة، عربات الجياد هذه وكل هذه التجارة الجميلة هناك هواء هناك ريح
---	---

أرجننتين يافعة تنكئ على الدرابزين تعلم بباريس وهي تتأمل الأضواء التي ترسم شاطئ فرنسا تعلم بباريس التي بالكاد تعرفها والتي تأسف على ذلك.	أرجننتين يافعة تنكئ على الدرابزين تعلم بباريس وهي تتأمل الأضواء التي ترسم شاطئ فرنسا تعلم بباريس التي بالكاد تعرفها والتي تأسف على ذلك.
---	---



خطوط حسن المسعود.

مهدي السبتي

شعراء الميكانيك

على مَنطَقةِ الحوادث والظواهر بلغة أدبية، سرعان ما أطلقوا على أنفسهم لقب «شعراء»، حتى لم نعد نجد فارقاً بين النوع الأول والثاني، ويغلب على هذين النوعين أسلوبُ الكتابة القصيرة، والتي لا تتعدى السطر الواحد أو الثلاثة إلى أربعة أسطر متلاحقة على أقرب تقدير. ربما يكون بعض شعراء المكنكة والتكتيك قد ظنّ أن قصيدة النثر ينسحب عليها ما ينسحب على النثر عموماً، كونه مقروناً بالعقل أكثر من كونه مقروناً بالحس، لكن الشعر لا يحتل عباءة العقلانية التامة، هناك قصائد لا تحمل أفكاراً لكنها تحرك أنهاراً من المشاعر، تلمس وتتذوّق...

العقل والذهن حاضران في النصوص الشعرية الجديدة، أكثر من اللاوعي النسب في حالة حقيقية كانت قد مسّت هذا الكائن البشري لا الشاعر فقط، وإذا كان البعض لا يريد أن يتيّن مذهب السوربالية بترك قلمه يكتب تجليات اللاوعي، فإن عليه في الوقت ذاته أن ينحت بديلاً لهذا المذهب، لا أن يأخذ الشعر إلى أراضٍ قاحلة من الشعور، لتبدو القصيدة قطعة مصفحة من المعدن المرصع بالكلمات الزافّة. إن كان هذا التجريب واقعياً في تحته داخل القصيدة، فإنه لا بد أن ينتهي إلى إقرار بتفوّق العقل على الحس، أو أن تعود إلى المشغل السوربالي في القصيدة، والذي هو ذاته أقرّ بأن أساليبه فاضت عن الشعرية إلى خارج حدودها، بقصيدة ونتيجة لما انسابت فيه السوربالية بحكم الاصطدام الحقيقي مع رؤاهم الجديدة، إننا نحتاج - كما يحتاج الفن - إلى المزيد من المحاولات الجمالية، والاعتراف بالخروج أحياناً على المقصد، أو عمّا كان مُفترضاً أن تزهر فيه القصيدة والأساليب الجديدة، نعرف ونعود إلى حدودنا الأولى، هذا ما تتمنّاه على الشعراء.

يخرج الكاهن من عباءتي | وصال سرحان

أما الحسناء يا محمود فلا تنترك ورودها فوق المذبح، وحين يصيبها الملل في لحظة ترقص تلاعب الدرجات بخطوط الضوء وتنزل مسرعة... لأن وردة بيضاء شدّت انتباهها هامسة باتجاه ربح سيّدة في أقصى الدرجات. إن كان لي طلب أيدي الخنازير عن الطريق كي لا أتأثّر عن الوردة.

(*) أود رموز الآلة لدى الفرائنة، على هيئة رأس قط وجسد امرأة، يرمز إلى الحفاظ على الأمن والخصوبة والمرح.

فلا زالت بغياهما المستمرّ تنكّ ظمهرها في حافظ غريب درويش، هل يصدّق حرير هذا المساء أن حبيبي قد حزن وراء ظليّ؟ وهل يصدّق في دخان زينته أن الوجع لا يأتي مثل برق بين جناح وجناح؟ وهل برق اللوز يترتب المكان... قيثارتان لك درويش وياه هذا الهواء لي أما عقد الفضة فأعيدة إلى امرأة السماء، وأغني: شكرأ أيتها السيدة، لا أريده... وأنزل الدرجات، لا يعرف الذئب ماذا كنت أحسّ...

يخرج الكاهن من عباءتي - فرس - الآن يتراقص

هذا الخالق من جنّته ويرتفع مختبئاً بالصدق والماء يجرف مع سعته دفء دهبتي

وأرضي تتخرج بين الفيمات وبينوء درويش وجيلاته في امرأته الواحدة،

ويرتفح فرح بليار لون

إنه أنا

حين أصير ملكة أو راقصة

فوق جليد،

والنغم في ذاته...

صوت صديقتي هناك

تكسر روحها الأسئلة، كهنة باسطة(*)

يكن للمنطق أن يضمن للعالم وصوله الصارخ لما يتنشد من براهين، بمعادلة واضحة العناصر والمقادير، لكن هذه الثوابت الفيزيائية لم يشتغل عليها الشعر، هو فقط أشار إلى وجودها في تأملاته، وهو ليس معنياً بتابعة ما يصف من مشاهدات، تحليلاً، تجربياً، وتحديدًا دقيقاً بشكل دائم إلى حياضهم، فسرعان ما يبيّن المنطق وتنفض الصنعة. لن يتأتى الإبداع الشعري بوصفات جاهزة، إنما بتعريض الفطرة للعوالم والجهات وتخليكما الأدوات المشحونة، لنمنح الكثير مما لن يحصيه ديوان العالم من منجز شعري. وإن كان شعراء «التكتيك» قد بدأوا شعراء ثم انصرفوا إلى أسلوبهم هذا طلباً لسرعة الإبهام واللمعان، فإن من استسهل الأمر بعدهم لبسوا بشعراء، بل مقلدين وجدوا في أنفسهم تلك القدرة

الشعرية لبث تلك «المفارقة» داخلها، وزرع الشظايا في وجه ناعم لا واقعية في تشويهم، سوى الرغبة المتوحشة في تصدير المغاير واللافت. أن تكون الجملة الشعرية محمولة على جناح التأمل، فهي بإمكانها الخوض في الجمالي الخالص والقيبح الذي هو ضدّ الجماليّ، في اليوميّ، التفصيليّ، وأسئلة القلب والعقل، لكن الشعر لن يطبق ركوب آلة العقل في ما يخوض فيه، وإلا لكان أحجمّ عن سؤال الصّبّ الهليء بالاحتمال، وعن التردّد على البيوت التي طردت سكانها، وهذا يقودنا إلى الباب الثاني في مجال قولنا بأن خوض الشاعر في مناطق لم يخضع تلك الحالة للدرس والعقولة... إن قصيدة «التكتيك» كما أسمّيها ليست ركبة الألفاظ وليست جوفاء تماماً، إنما تكمن علتماً في أن جميع عناصرها من بيئة وشخوص وأحداث خاضعة كلّها لعملية عقلية، تمسك بجميع تفاصيل النص تحت عين الشاعر، أو «المهندس الشعري» الذي يعرف أين

«11.11.11 و11 دقيقة جنس»

لباولو كويليو

ترجمة: معتصم صالحه

كانوا يحاولون دائماً فعل وقول أي شيء يوحي بأنهم مسيطرون سيطرة تامة على مقدّرات حياتهم والعالم المحيط بهم. هي ذي نوعية الرجال، كل الرجال الذين قابلتهم ماريّا منذ وصولها إلى جنيف. لكن ماريّا كانت تستطيع أن ترى ذلك الخوف الذي في عيونهم. الخوف من أن تقلّم زوجاتهم بما يفعلون. بالإضافة إلى الذعر الذي في داخلهم في حال عدم قدرتهم على الانتصاب. أو أن لا يبدو واحدهم فعلاً إلى درجة كافية، لإثارتها حتى ولو كانت عاهرة عادية ويدفعون لها أجراً. إذا ما حصل وذهب واحد منهم إلى السوق، واشترى حذاء، لكن لم يعجبه، ببساطة سيعود إلى المحل الذي اشترى منه ذلك الحذاء ليُبرز الفاتورة ويُعيد الحذاء إلى البائع مستعيّداً ماله. أما هنا فالأمر مختلف تماماً. أي أنهم وبالرغم من أنهم يدفعون لهذه الصحبة الأنثوية، فإنهم إن لم يستطيعوا الانتصاب، فإن ذلك سيكون بمثابة عار أبدي سيلحقهم ولن يجرؤوا على العودة إلى الماخور ذاته مرّة أخرى لاعتقادهم بأن كل الفتيات سوف يكلّ على علم بالامر. «وفي الحقيقة أنا هي من يجب أن تشعر بالعار لفشلي في إثارتهم، ولكنهم دائماً يضعون اللوم على أنفسهم» تقول ماريّا. ولتفادي هذا كله، تحاول ماريّا أن تضبط إيقاع الجلسة. فمثلاً إذا بدت على أحدهم آثار تدل على أنه سكران أو أنه أكثر حساسية من المعتاد أو إذا بدا عليه التعب الشديد، فإنها غالباً ما تحاول أن تتفادى ممارسة الجنس بشكل كامل عوضاً عن ذلك تحاول التركيز على اللمس والمداعبة وهذا عادة ما يُفرحهم كثيراً. ربما كان ذلك غريباً بعض الشيء لأنهم يستطيعون ممارسة العادة السريّة لوحدهم عوض الجعي، إلى هنا، ولكن هذا حقيقة ما يحدث غالباً. كانت ماريّا تحاول دائماً التأكد من أنهم لن يشعروا بالنقص أو العجز من الناحية الجنسية. حيث أن هؤلاء الرجال يعتبرون أنفسهم أقوياء جداً. فهم يعتنون بذواتهم وبالمراكز المرموقة التي يشغلونها. حيث أن البعض منهم أرباب عمل يملكون شركات كبرى أو هم موظفون حكوميون

غباء

علبة السردين

صهيب أيوب

تتموّل أمّي إلى فقّازين يلتفان حول عنق أبي الليل مُقلّق،

وهاجس آخر يختلط برائحة شرائط الكمبرياء الشاحبة.
الحَيّ مقفل كالسماء الأبدية.
لا أحد يرُدّ على مكالمات مقطوعة، هكذا يقول جيريل.
القفّازان يفتالان وجهاً ممسوخاً، قطعة ربما.
الحركة بطيئة كالزواج وتتشير البطاطا.
الخرانة ترتاد المهجى، تخرج حافية

تمرّق رحمها لتلد أغنية
وتستمع إلى أخرى لليدي غاغا.
غنيّة هي غلبة السردين
كيف تطلق ربّاً عجيبه في صحن المطبخ؟
يزعجني تمايلها، ترقص رقصة لاتينيّة ماجنة.
عجيب ضوء الرفقة
يخرج كشبح من الفراش
يترك شريكته وحيدة باردة.

الليل مقلّق،
وهاجس آخر يشبه الستائر البيضاء.
ولون التيف يُفرز حيطاناً مائية
والغبوبية تكتفي بكأس من «المارتيني»
والقفوة تتناسل مع أنسجة دموية وباهتة.
والقفّازان يختالان فوق شعري، يلامسانني
أخافهما، يبرّتان على كتفيّ، أربكهما
أنهلل فوق الكتبة... أمّي تقبّلني.

لا يزال أبي يصرخ محبوباً في الحجام.
والزمن يمضي كعناكب مستحيلة فوق جلده.
ينبت الضجر خفيفاً على ذقنه، يشوّه لحيته البيضاء.
القفّازان يقتربان من نافذة مهشّمة.
وحيداً أتسمم لسنّارتين كئيبتين
إنهما «ليزبيان» هكذا فرّكتُ
متلاصقتان كصديقتين
تهمسان للرّيح والرّصيف تائه.
أنظر عميقاً إلى قدميّ.
شعر كثيف أسود يشبه غلب كريت عفنة.
أرمني اللابتوب، أنثاءب، أرندي ورقة،
أقلّل صورة تولستوي وإيديت بيباف
وأقول: الحياة زهرية ولونها أسود.

البحث عن عظيم

ترجمة: شوقي مسلماني

المؤرّخ ماننغ كلارك يقول بالبحث «عن إيقاع شجرة الكينا المستوجدة».
الشاعر أ. د. هوب يُفضّل القول

بالبحث عن البانياب ـ الكائن الخرافي في الأساطير الأيوريجينية الذي كان يعيش في المستنقعات. والاثنان واقعاً يتحدّثان عن توق الأستراليين إلى رواية أستراليّة عظيمة. هنري هاندل ريتشاردسون مؤلّف رواية «ثروات ريتشرّد ماهوني» وتوم كولينز مؤلّف رواية «هكذا حياة» كان البعض ينظر إليهما في أوقات مختلفة باعتبارهما يَلْبِيَان هذا التوق، لكن حين لمع نجم باتريك وايت في سماء الأدب في الخمسينيات من القرن الفائت تمّ وضع حدّ للتنافس. وأخيراً لاحظ مراقب أنه عندما حصل وايت على «جايزة نوبل للأداب» سنة 1973 استطاع الأستراليون أن يرفعوا «رؤوسهم» أمام البريطانيين قائلين: «مت بفيظك يا شكسبير». الآن البروفسّور سيمون ديورنغ من جامعة مالبورن رمى حجراً في بركة القناعات من خلال كتابه الجديد الذي يدّعي فيه أن وايت تحوّل إلى رمز أدبي لحاجة أستراليا في وقت ما إلى كاتب عظيم أكثر منه لعبقريّة وايت في نثره. وبالنسبة إلى ديورينغ فإن وايت صعب أحياناً وممل وباجة إلى إعادة تقويم على ضوء طبيعته «المعادية لأستراليا» وما يراه نقص في قيمه المعاصرة. محاولة ديورينغ لزراعة مقام وايت في نظر الأستراليين تثير أسئلة مهمّة جدّاً حول نضج الثقافة الأسترالية وحول ما إذا أستراليا تريد أو بحاجة إلى رمز ثقافي وحول ما إذا كان لدى أستراليا كتاب مؤمّلون متجاوزون لوابيت وحول ما إذا كانت فتوى «الإصلاح السياسي» تعني أنه بإمكاننا بعد الحديث عن كتاب «عظماء». «لسنا بحاجة للحديث عن مثل هذه الأشياء» تقول إليزابيث ويبّي البرفسورة في الأدب الأسترالي من جامعة سيدني ضاحكة مشيرة إلى الشقاق بين الذين يُقَارِبون الدراسات

الثقافية والتقليديين في الندوة العلمية الأسترالية. «المقاربة التي نتخذها هنا بالنسبة لمثل هذه الموضوعات» يقول البرفسور في جامعة غريفيث جيليان ويتلوك «هي بدلاً من التفكير في ما إذا كان الكاتب عظيمًا أم لا يجب النظر في الطريقة لتعريف أشكال الكتابة العظيمة. إننا ننظر إلى بيتر كورنيس تماماً كما ننظر إلى باتريك وايت». من ناحية الدراسات الثقافيّة فإن ويتلوك يشارك ديورينغ والبروفسّور في جامعة موناش تاري ثريد غولد وجهة النظر في التعامل مع الكتاب على أساس التساوي من دون التمييز بين وايت والكتاب الأستراليين الآخرين المعاصرين أمثال بيتر كاري، دافيد معلوف، توم كينيلي وسالي مورغن، مساهمات وايت في مسيرة الحياة بالنسبة إلى ثريد غولد تعود إلى حضور التأثير الذكوري لمرحلة خاصة في عمر أستراليا، لكن المرء بحاجة إلى أن يقرأ أيضاً على قدم وساق نواحيّ متعلقة بالأنوثة والأوريجنال سكان البلاد الأصليين والمهاجرين. «أي سخف هذا» تردّ بحذّة دامي ليوني كرامر المستشارة في جامعة سيدني والشخصية البارزة في تعليم الأدب الأسترالي لبضعة عقود من الزمن. وردّاً على الملاحظة التي تفيد بأنه يمكن النظر إلى الكتاب بالتساوي فإنها تقول: «وايت صرّح علاق في الأدب الأسترالي». وفيما تعتقد كرامر أن الأستراليين تجاوزوا فكرة البحث عن روايّ أسترالي «عظيم» وأن «نفوذ وايت واضح في الجيل الثاني من الكتاب أمثال راندولف سّتو» فإنّ ذلك «لا يعني استحالة تعريف العظيمة». وترى كرامر أن العمل «العظيم» ذلك الذي يكشف عن أعماق كونيّة لفهم طبيعة الإنسان وتجاربه، والرواية العظيمة تلك التي كلما أعدت قراءتها تكشفّت عن مزيد من الجديد، أو كلما شرحتها تبدّت فيها أعماق مختلفة.

عن «الهيرلد» الأسترالية

موفوبيا

محمد مقصيدي

أحترس من كلمة «الشعر» وكلما ذهبت إلى البئر، أذهب حاملاً حجرين إلى البئر، أذهب حاملاً الممرات الضيقة

لا يرعيني الشعر حيث لا يلمسها الضوء، ولا تنظيها الظلمة.

هناك، فوق تلك الورقة البيضاء قيرٌ لكلمة مجهولة والصباح العصي على الورقة البيضاء التي لم يكتب عليها الشاعرُ الماضي غير ظلال لا أجساد لها. لا يرعيني الشعر كلمة «الشعر» هي ما يرعيني.

أنتاط من كلمة «مطر» في أول القصيدة لأن روحي عارية ولا سقف هذه المشاعر التي ترعى في مرتفعات خلف اللغة

أتوجّس من قمر مكتوب بحر أسود من الأسماء المقطوعة من شجرة ومن أسماء الأيام من مرادفات الحب المستعملة منذ كلمة «الشعر» هي ما إلى وقت كتابة هذا

غازات ضاحكة وذكية

تهاني فجر

أنا حزين... كعصفورة

دلاور قرداغي

«آه أيتها العصافير/ أيتها الأفكار الفسفورية/ عندي ألف نافذة لإطلاقك/ لكن الفضاء كله مرعب». بلغة طازجة ومفتوحة على عالم افتراضي - واقعي، يكتب الشاعر المصري شريف الشافعي ديوانه الجديد «غازات ضاحكة» (دار الفاوون)، وهو ثاني أجزاء «الأعمال الكاملة لإنسان آلي»، وبالتدقيق قليلاً في عنوان الكتاب وغلافه الذي رسمته طفلة في العاشرة من عمرها والذي جاء مطابقاً لما يحتويه الكتاب، نجد أنه ديوان حدائي بامتياز، فالعنوان يعبر عن «الغاز المضحك» الذي يؤدّي استنشاقه إلى انقباض عضلات الفكّين تاركاً الفم مفتوحاً وكأنه يضحك، ضحكة مصطبغة بلا حياة، تماماً كما هي حياة الإنسان المعاصر التي فقدت وتفقّد فيها الأشياء معانيها. ثمة بحث دؤوب عن الذات الإنسانية في عالم الكتروني بحت، يستبدل العواطف والمشاعر بالآلات: «أخبرتني قرون استشعاري/ وموجات الراديو/ المتحركة في ميكانيكيتي/ أن الطاقة البديلة/ أضحوكة كرى/ في عالم نفذت طاقته الروحية/ مثل نفاذ غازه الطبيعي».

لغة الشافعي المبتكرة والمثيرة للدهشة تفتّح على آفاق رحية تقودها الرؤية الثاقبة والمختلفة للموجودات، لذلك نجدها تتجرّد من القاموس البلاغي المستعمل، بل إن الشاعر يذهب بها إلى الحد الذي يجعلها تلتهم وتتدغم مع عصرها الراهن بحيث تستنطق أسئلته وتجيّب عن ماهيّته. وعلى قارئ الشافعي أن يكون ممياً

شكراً لك، طرقت الباب. شكراً، أربكت عزلتي. شكراً، فتحت لي الشّباك الأخير. شكراً، أعدتني إلى واجهة المرأة الأخيرة. شكراً، سيّرتني في المعبد الأخير. شكراً، جعلتني أشعل الشموع. شكراً، شجّعني على الذهاب إلى الجبهة الأمامية للسفر.

شكراً، أوصيتني بعمل مهم في هذا الطريق الذي يصل ميناء الصّدّف بسمرقند الحريز.

أنا حزين... كعصفورة، كحجرة زرقاء، نصف مهجورة فجأة يداهمها المساء وهي تعود من السفر. حدث صدع في قلبي، مثل قتيل انعطف نحو نبع ماء، أفرك جروح صدري. مثل دف حزين أتجول في الأزقة وأعزف العطر لكن لا أبالي حتى إذا لم أكن هنا، فأنت تفتتح نوافذ الغرف كثيراً، صباحاً ومساءً، تسقي الورود بالموسيقى. وإذا لم أكن هنا، ينبغي ألا أبالي. أنت تأخذ الأزقة للنزهة، ولا تدع الحقائق تقتلها الغربة.

شكراً، للقهوة التي ارتشفناها وحدنا. شكراً، للنزهات التي قمنا بها وحدنا. شكراً، للكتب الغاضبة التي قرأناها وحدنا. شكراً، للأصص التي سقيناها وحدنا. شكراً، للخناجر التي اخترقتنا وحدنا. شكراً، للقبور التي دفنّا فيها وحدنا. شكراً، لملابس السفر التي خيّطتها لي. شكراً، للمجذاف والقارب والخبر والأحصنة شكراً لك، لم تدغني أموت إلا مصاباً.

شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. في الطرقات دائماً... كنت تلتفت سريعا ولا تنظر إليّ، قائلا: بالله عليك لا تذهب.

تخيّل أي معسكر تصبح المدينة، في صباح ما حين تفتّح عينيك وترى العصافير الحزينة - ذات السيماء الطفولية - لم تبق. شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. أثناء السير...

كنت تقول الأشياء التي لم يقلّها أحد. كنت تردّد الكلام الذي لم يذكره أحد. أو لا أحد يعرف أن يقوله.

شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. كنت تعيد إلينا الكرات التي... تسقط - في غير أوانها - في... الباحة الخلفية للوطن.

شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. مرات عند ضجرنا كنا... نرشق النوافذ النائمة للأزقة، ولم تكن تغضب. مثل قاتيل انعطف نحو نبع ماء، أفرك جروح صدري.

مثل دف حزين أتجول في الأزقة وأعزف العطر لكن لا أبالي حتى إذا لم أكن هنا، فأنت تفتتح نوافذ الغرف كثيراً، صباحاً ومساءً، تسقي الورود بالموسيقى.

وإذا لم أكن هنا، ينبغي ألا أبالي. أنت تأخذ الأزقة للنزهة، ولا تدع الحقائق تقتلها الغربة.

شكراً، للقهوة التي ارتشفناها وحدنا. شكراً، للنزهات التي قمنا بها وحدنا. شكراً، للكتب الغاضبة التي قرأناها وحدنا. شكراً، للأصص التي سقيناها وحدنا. شكراً، للخناجر التي اخترقتنا وحدنا. شكراً، للقبور التي دفنّا فيها وحدنا. شكراً، لملابس السفر التي خيّطتها لي. شكراً، للمجذاف والقارب والخبر والأحصنة شكراً لك، لم تدغني أموت إلا مصاباً.

شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. في الطرقات دائماً... كنت تلتفت سريعا ولا تنظر إليّ، قائلا: بالله عليك لا تذهب.

ترجمها عن الكردية: طيّب جبار

أسرة «الفاوون»



العزاء لزينب في رحيل والدها المناضل مصطفى عساف

الأوفر، وذلك بعكس البرامج والمشاريع الأخرى التي ندفع فيها الثمن الأغلى ولا نحصل على شيء. لقد أمضى أبو علي خمسين سنة في النضال والكتابة والمصاحفة، يكتب بقلق وخفر وكأنه مبتدئ، ويناضل بحماسة، وكأنه طالب في الجامعة. هذه الروحية التي قلّ نظيرها تفانياً ونكراناً للذات، تفتقدُها الأخلاق السياسية في لبنان، حيث للأسف يستخدم «المناضل» تاريخه مطيّةً للتملق أو سلماً للتسلّق، وحيث الحزبية اليوم امتياز لمنغم أو مكسب، لا تميّز في عطاء أو أداء.

اليوم يرحل الجندي المجهول، ولم يترك لأهل بيته إلا آثار أقدام لخطى تسعى وإرثاً من كتابات ملتزمة، إن لم يُطعمهم، فإنه بالتأكيد سيُحييهم.

وختاماً، تعزية صغيرة كتبها ماهر شرف الدين على صفحته في «فيس بوك»:

توفي والد زينب، وأنا منذ البارحة لم أفلح بصوغ جملة مواساة واحدة أقولها لحييتي. لذلك بقيت معها، لاعتنا ندالة الشعر الذي تخلى عني في اللحظة التي احتجّته فيها. وقبل قليل صعدت زينب الطائرة للذهاب وحضور العزاء. وقبل قليل تذكرت يا أبا علي إلحاحك الدائم علينا بأن نجيب طفلاً، وجوابنا بأننا لسنا جاهزين بعد لنكون أباً وأماً. برحيلك اليوم، زينب عادت طفلة وأنا أصبحت أباً.

صفة تليق بك أكثر من النبل، أيها المترفع عن حطام الدنيا لا لطمع في الجنة بل خدمة للمبادئ الإنسانية. لأن الإنسان عندك هو الجوهر، لا ما يحيط به وما ينسجه الآخرون حوله. لم تكن طفوسياً بل ذهبت نحو المعنى مباشرة، لم تتوقف عند ظاهر النص بل غصت في عمق التأويل. أكثر من الجميع أعرفك يا مصطفى، يا صديقي ووادي. يا قلة حيلني يا أبا علي، وأنا أقف هذا الموقف وبين يدَيّ كلمات لا تعرف كيف تتعامل مع شخصية كشخصيتك لم يُفرها الضوء يوماً. في الظل ناضلت كجنديّ مجهول، لأن القضية تحتاج الجهد لا الاسم كما قلت. لكن الفراشات السخيفة لا تفهم منطقك يا أبي...

كذلك ننشر جزءاً من كلمة رئيس البعثة اللبنانية في «أسطول الحرية» الدكتور هاني سليمان المنشورة في جريدة «السفير» بتاريخ 28 كانون الثاني 2012:

(...) لا زال أبو علي أميماً لـ«حركة فتح»، لأن أبا جهاد وضع في عنقه أمانة الوفاء والثبات على الثوابت. ومع هذه الأمانة وبسببها كان صديقاً لـ«المنتدّى القومي العربي»، الذي شارك في عدد من أنشطته الثقافية، وفي لجنة المبادرة الوطنية لكسر الحصار عن غزة. كان أبو علي يردّد أن أكثر حركة واقعية في وطننا وأمتنا هي المقاومة، لأنه بميزان الربح والخسارة القومية فإن شعبنا بالمقاومة يدفع الثمن الأقل ويحصل الربح

في حادث مفعج ومفاجئ رحل والد الزميلّة زينب عساف، المناضل «الفتحاوي» مصطفى عساف (المعروف بـ«بلال» وهو الاسم الحركي الذي كان يوقع به زاويته في مجلة «القدس» الناطقة باسم «حركة فتح». أسرة «الفاوون» تتقدّم بأحرّ التعازي لزميلتنا المكلومة، وتنتشر جزءاً من كلمتها (كلمة زينب) التي ألقتها في الحفل التأبيني الذي أقامته «منظمة التحرير الفلسطينية» للراحل:

هذا هو أبي. اسمه الأصلي «مصطفى» واسمه الحركي «بلال»، ولمن يظن بأنه مدفون تحت التراب أقول إنه ملحق هناك في مكان ما فوق فلسطين حبيبته الأولى. أظنه يتبادل الحديث مع أبي جهاد والرفاق الذين سبقوه. أظنه يغازل دلال المغربي بأبوة. وأظنه يقول لي: «حاج تيكّي يا بنت شو خوتة إنت»، ثم يمدّ يده ليعطيني آخر مقال كتبه كي أرفقه له. أذكر يوم ربت على كتفي حين كتبت شيئاً عن وفاة فيصل الحسيني، أذكر كيف لمعت عينك بفخر، رغم أنك حاولت تخميننا الكأس المرّة، فلم تحدّثنا صفاراً عن ذاك العالم السريّ الذي يسرقك منا؛ العالم الذي لم يكن سوى كوفيةٍ وغصن زيتون وأهازيج فلكلوريةٍ وصورة للقدس العتيقة في صدر المنزل. بل كان دموع أيتام المخيمات الذين لم تميّزنا، نحن أولادك، عنهم، لا لنقصٍ في العاطفة بل لفيضٍ فيها. لا أجد

شكراً لك، كنت طيباً إلى أبعد حدّ. بهمسٍ كنت تقول: إن ذكرتني عند منتصف الطريق... عدّ! لكن أنا حتى منتصف الطريق لا أعرف أي شيء مهم نسيت! شكراً، لمنتصف الطريق حتى منتصف الطريق لا أعرف أي سرّ مهم لديّ ولم أقله لك. أنا دائماً، كلما وصلت منتصف الطريق، بكصفور حزين تحت المطر، أراجع نفسي وأهيمها بشيء ما، وبصوت خجول أصرخ: أنا نازل. عند منتصف الطريق، مستعجلاً أطيّر جناحين مبلّلين ومصائبين، وأعود إليك. ترجمها عن الكردية: زينب عساف

الاشتراك السنوي: لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً. بقية الدول: 70 دولاراً.
المراسلات: info@alghawoon.com
موقع الفاوون: www.alghawoon.com

داعمون: سليم الصحنائي، فادي خياط، حامد العجلان، نديم ضومط، عون جابر، فارس عدنان، أحمد نعمة، أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر أسمائهم) • لدعم الفاوون اتصل على 009613835106

الرسوم: عبد الله أحمد
الإدارة المالية: جوليا سابا
مدير التوزيع: وائل شرف الدين
مكتب الولايات المتحدة: Hanna st 17953
Melvindale MI 48122 - Fon: 0013134361192

مكتب لبنان: بيروت - ص. ب: الحمرا 113 - 5626،
تلفون: 0096171573886

تتمة ص 2

لحظة وفاة الدكتاتور (حلقة ثامنة)

الانفتاح تحوّل إلى أضحوكة، بعدما كشف عمق الهوة التي التي تفصله عن العصر. حين كنت أسمع الفضائية السورية في تلك الفترة تتحدّث عن أن العراقيين الموجودين في سوريا يقتزعون بحرية ونزاهة! كنت أتساءل وماذا عن سوريي سوريا؟ آنذاك قرأتُ خبراً يقول إن أحد العراقيين رُزق بطفلة يوم الانتخابات فسمّاها «انتخابات». وقلتُ في نفسي كم أبي كان رحيماً حين لم يفكر في تسميتي «سجن» أو «قمع».

حالة الذعر التي عمّت إعلام النظام لا تشبه إلا حالة ذعر رجل الكهف حين يوضع على خشبة مسرح وتسلّط عليه الأضواء.

كل الفكاهات التي يمكن أن تخطر في البال قام بها النظام وإعلامه المتخلف. وقد بلغ الخزي بهما آنذاك درجة إجبار أطفال مصابين بالشلل الدماغي على الاعتصام احتجاجاً على تقرير رئيس لجنة التحقيق الدولية في قضية اغتيال الحريري!

حينما رأيتُ صورة هؤلاء الأطفال المعوّقين «المعتصمين» دون أن يفهموا ما يجري حولهم، عادت إلى ذاكرتي تلك الصورة في جريدة «الثورة» لحافظ الأسد وهو يبتسم وسط الخراب، وكأنه سعيد به حقاً.

أسبوع، لكن ما حدث أنني صعدتُ إلى بيته آخر النهار - حيث تأخرتُ في العمل إلى ما بعد الساعة مساءً - لاستلام أجرتي اليومية وانتظرته في صالون بيته، وكان في الصالون تلفزيون كبير يبيث عن الفضائية السورية التي لم أكن قد تابعتها منذ أشهر بسبب حياة اليأس والتشرّد التي عزلتني عن العالم بشكل كبير. وقد لففتي في أسفل الشاشة وجود مربّع لجهة اليسار يظهر فيه مذييع خاص بالصم والبكم يتلو نشرة الأخبار بالإشارة.

ومع أنني لم أكن في مزاج التهكّم والسخرية، إلا أنني قلتُ لمشغلي اللبناني عندما جاءني لتسليمي الثمانية دولارات التي هي أجرتي، إن مذييعاً للصم والبكم هو مذييع مثالي في بلد مثل سوريا. وضحكت لوحدي وأنا أقول له إن حافظ الأسد طاغية ومهرج.

لم يشاركني الضحك ذلك اللبناني، بل خرج من الصالون دونما سبب مفهوم، ثم عاد بعد أقل من دقيقة واتهمني بأنني أحاول توريثه في الكلام، وبأنني عنصر مخبرات! ثم قال لي بأنه لم يعد يجتازني للعمل في أرضه!

كان مثل هذا السيناريو «منطقياً» عندي لو أنه حدث في سوريا، لكني سأكتشف بعد ذلك بأن صدى الرعب الذي خلّفه حافظ الأسد في لبنان كان أكثر قوّة، بسبب الفلتان الأمني الذي يعيشه لبنان. لذلك كانت انتفاضة 14 آذار، التي خرج فيها أكثر من مليون لبناني، كارثية بالنسبة إلى نظام كان مطمئناً إلى أن الزرع الذي رعاه طوال عقود لن يزهر شوكتاً يدمي يديه. في تلك الأيام التي استخدم الإعلام السوري فيها لأول مرّة مصطلح «المعارضة»، وكان يقصد بها طبعاً المعارضة اللبنانية له لا السورية، وافقت السلطة لأول مرّة على إجراء ما يُشبه المناظرة بينها وبين المعارضة (اللبنانية) على شاشة تلفزيون «أل. بي. سي» من خلال مشاركة وزير الإعلام آنذاك مهدي دخل الله لينظر أحد أفراد تلك المعارضة. لكن المناظرة انتهت قبل أن تبدأ حين زعم دخل الله بأنه لا يسمع... بسبب «عطل فني» حال دون وصول صوت مُنظره!

تتبّه النظام البعثي فجأة إلى نقطة ضعفه القاتلة: الإعلام. انتبه إلى كارثته الرسمية المسماة بأسماء صحفه وتلفزيونه وفضائيته.

قالت جريدة «الثورة» في موقعها الإلكتروني إن مواطنين سوريين طالبوا «ببناء جدار عازل بين سوريا ولبنان» وآخرين طالبوا «بدخول الجيش السوري مجدداً لحماية المواطنين السوريين في لبنان!» وتفوّقت عليها في الابتدال شقيقتها جريدة «تشرين» التي نشرت خبراً غريباً يوم 25 نيسان 2006 يقول إن «زلزلاً مدمراً سيضرب لبنان!» أما المصدر فليس سوى «توقعات معمرين لبنانيين!» بل إن الصحيفة قاست أيضاً شدة الزلزال المتوقع بـ«زهاء سبع درجات على مقياس ريختر!» فجأة ظهر بأن النظام الذي كان يُحكى عن عبقريته الأمنية، مكشوف إعلامياً وغبي. وحين حاول

وبعدما ارتفعت يد مروان شيخو لحمل ورقة نعي الأب، ارتفعت أيدٍ شبيهة بها في مجلس الشعب موافقة على تعديل الدستور وتنصيب الابن رئيساً، ولم يكلّف رئيس المجلس عبد القادر قدّورة نفسه آنذاك عناء عدّ تلك الأيدي المرتفعة، حيث قال دون فاصل زمني حقيقي بين السؤال والجواب: «موافقون؟ إجماع...» جامعا الكلمتين في جملة واحدة متصلة وعديمة المعنى ككل الشعارات التي ملأت البلد طوال ثلاثين عاماً. ***

هذا الازدراء للرأي العام لم يكن وليد ذلك اليوم، بل مهّدت له عقود من استغفاء المواطن السوري والاستخفاف بذكائه عبر تقديم أضعف الروايات له كحقائق لا يرقى إليها الشك. وأحياناً كثيرة كان التناقض، الذي يقوم النظام بتسويقه كحقائق، جارحاً لكرامة الناس بكل معنى الكلمة.

دمّرت إسرائيل مدينة القنيطرة أوائل السبعينيات قبل أن تنسحب منها، ودمّر النظام البعثي مدينة حماة أوائل الثمانينيات قبل أن يدخلها. لكن التعامل المتناقض بين الحالتين من قبل حافظ الأسد كان فاقعاً ومكشوفاً. ففي مقابل إصراره على إبقاء القنيطرة مدمّرة كدليل على همجية الإسرائيليين، سارع إلى إعمار حماة بأسرع وقت.

ولأكثر من عقد من الزمن، كان المواطن السوري أمام مشهدين متناقضين على التلفزيون السوري: بث شبه يومي لمناظر من مدينة حماة بعد إعمارها، في مقابل بث دائم لمشاهد الدمار في القنيطرة.

مثل هذه التناقضات كانت جزءاً من شخصية النظام، والتي تحوّلت شيئاً فشيئاً لتصبح جزءاً من طبيعة المجتمع.

ولا أنسى تلك الصورة الكبيرة التي نشرتها جريدة «الثورة» في التسعينيات لمؤخرة باص حكومي تعرّض لحادث سير: كانت مؤخرة الباص محطمة بشكل كبير، فيما بقيت سليمة ولم تمسّ بأذى تقريباً صورة حافظ الأسد - المكرّرة خمس أو ست مرات - وهو يضحك والمشبّة على الزجاج الخلفي للباس.

يومذاك أدهشني - وأنا المراهق - ما اعتدته غباءً من القائمين على الجريدة، إذ كيف لم ينتبهوا إلى مفارقة أن الرئيس يضحك وسط كل هذا الخراب! كيف لم يخشوا تلك الرمزية الفاقعة في ضحكة الرئيس التي تطلّ على ذلك الركام وكأنها سعيدة به!

لكني وبعدما لاحظتُ عدم انتباه الناس من حولي للمفارقة، تقبّلتُ الفكرة وغفرتُ للقائمين على الصحيفة عدم اكتراثهم.

بعض الأشياء التي يجب أن تكون مثلاً نموذجياً للتهكّم تغدو مع التعوّد بلا أي معنى يُثير عنصر المفارقة.

في سنة 2000 عملتُ ليوم واحد في بستان أحد اللبنانيين في منطقة عالية، وكان من المفترض أن أعمل لأكثر من

هدية العدد

اطلبها من البائع

